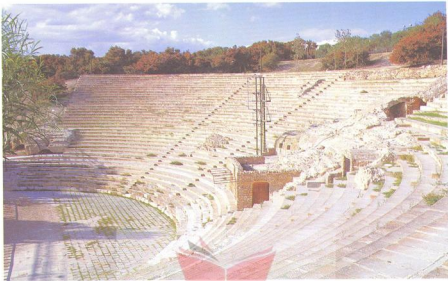


المسرح التونسي

تجذروا واصل

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## مسارح أثرية



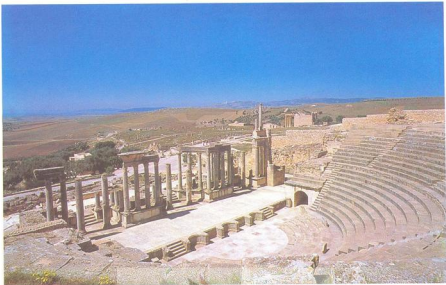
المسرح الروماني بنطوطاج

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



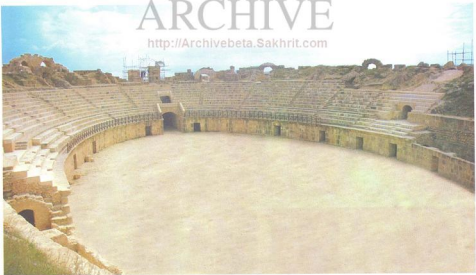
المسرح الروماني ببلاريجيا





ARCHIVE

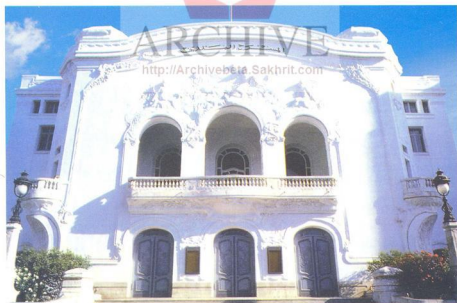
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



المسرح الأثري بأودنة



المسرح الأثري بالبحر



المسرح البلدي بتونس العاصمة - افتتح سنة 1902

## المسرح الوطني



المسرح الوطني

مؤسسة عمومية ثقافية ذات صبغة صناعية وتجارية أحدثت سنة 1983، تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلالية المالية مكلفة بالإنتاج المسرحي والتكوين المستمر والرسكلة والترويج للأعمال المسرحية بفضاءاتها وبالفضاءات المختصة داخل البلاد.

يتصرف المسرح الوطني في قاعة الفن الرابع لتقديم إنتاجاته وعرض أعمال أخرى تونسية وأجنبية بينما خصّص مبنى الحلفاوين للشؤون الإدارية ولمعدات الإنتاج المسرحي داخل ورشات النجارة والأكسسوارات التي أصبحت تؤمّن الاستقلالية الفنية والتقنية للمؤسسة.

من الأعمال المسرحية الهامة التي أنتجها المسرح الوطني في السنوات الأخيرة :

- "وكر النور" تأليف عبد الحكيم الجعابي إخراج المنجي بن ابراهيم
- "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي إخراج نبيل ميهوب ومنير العريقي
- "العودة" إنتاج مشترك مع المسرح الجديد للفاضل الجزيري والفاضل الجعابي
- "فلوس القاز" للسعد بن عبد الله ومحمد إدريس
- "كوميديا" إنتاج مشترك مع المسرح الجديد تأليف وإخراج الفاضل الجعابي
- "دون جوان" عن مسرحية موليار اقتباس وإخراج محمد إدريس



فضاء الفن الرابع

- " راجل ومرا " نصّ وإخراج محمد إدريس
- " التحقيق " نصّ المسرح الجديد وإخراج الفاضل الجزيري
- " عدن " نصّ وإخراج حسن المؤذن
- " مراد الثالث " نصّ الحبيب بولعراس وإخراج محمد إدريس
- " المتشعبون " نصّ علي اللواتي وإخراج محمد إدريس
- " ساعة ونصف بعدي أنا " نصّ وإخراج نضال قيقّة
- " نجمة نهار " (أوتالو) نصّ وإخراج محمد إدريس
- " مدرسة الشيطان " نصّ إيريك إمانيل ترجمة محمد إدريس ومحمد المؤذن إخراج معز العاشوري
- " السيرك الفني - حلفاوين " إخراج جيل بارون - تنفيذ طلبة فنون السيرك الفني.



مدرسة فنون السيرك

إنتاج خاصة يديرها أبرز العناصر التي كانت تنشط في الفرق. وهكذا تمّ بعث مراكز جهوية لها بُعد وطني يتجاوز تجربة المسرح الجهوي. فهذه المراكز حسب مهامها لا تقتصر على الإنتاج بل تهتم بالتكوين والرسكلة والترويج، ممّا يجعل منها فضاءات مسرحية ذات مضمون متكامل.

## مراكز الفنون الدرامية والركحية

منذ منتصف الثمانينات تمّ الشروع في البحث عن صيغ بديلة للفرق الجهوية القارة التي بدأت في التراجع بعد أن غادرها الممثلون إلى المسرح الوطني الذي تأسس سنة 1983. أدى الوضع الجديد إلى تأسيس فرق وشركات



المركز الوطني لفن العرائس

في مارس 1993 تم بقرار رئاسي، بعث ثلاثة مراكز هي :

- المركز الوطني لفن العرائس بتونس  
- مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

- مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة  
- وفي سنة 1996 تأسس مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس.

دعمت هذه المراكز في المرحلة الأولى بمنح للتسيير والتجهيز والتصرف بمبلغ جملي قدره 200.000 د مّا جعل القطاع يشهد كثافة متنوّعة في مجال الإنتاج والترويج والتكوين والنشيط المسرحي.

## المركز الوطني لفن العرائس

- الأقرع إخراج المختار الوزير

قام بإنتاج عدة مسرحيات عرائسية نذكر من أهمها :  
"فانوس الخيال" عبد الحميد خريف ومحمد العوني

- "حنبل" تأليف محمد العوني إخراج حسن المؤذن

- "العندليب والوردة" تأليف محمد العوني وإخراج حسن المؤذن

- "العرائسي" تأليف محمد العوني إخراج محي الدين بن عبد الله

- "فارس أحلام" تأليف عبد الحكيم العلمي إخراج معز التركي

- "ومن العشق ما قتل" تأليف محمد العوني إخراج حسن المؤذن

- "طاحونة الرياح" لمحمد الفريقي، قاسم الشرميطي وعبد الحق خمير

- "مرجان المغامر" تأليف وإخراج محي الدين بن عبد الله

- "العرائسي الجوال" تأليف كريم العوادي إخراج المنصف بن الحاج يحي

- "رحلة الخيل" تأليف وإخراج عدنان سلوم  
- "حلم ليلة شتاء" إخراج المختار الوزير

- "عليسة" تأليف عبد الحميد خريف إخراج المختار الوزير

- "بيوكة الكركار" تأليف عبد اللطيف بوعلاق  
إخراج منير العرقى  
- "ميت حي ينقر" تأليف وإخراج المنصف السويسي  
- "كاف الهوى" تأليف وإخراج لسعد  
بن عبد الله

- "المنسيات" عمل موسيقي مستوحى من التراث  
الشعبي لمنطقة الكاف

- "فوتوكوبي" تأليف أحمد عامر وإخراج لسعد  
بن عبد الله

- "آدم" عمل مشترك مع فرقة محترفة من ألمانيا  
- "النورس" تأليف محي الدين مراد وإخراج عبد  
المجيد الأكلح

- "ساعة زائدة" تأليف وإخراج الزين العبيدي  
- "تارة" تأليف البحري الرحالي وإخراج عبد الرزاق  
مساهلي

نظّم هذا المركز تربيّات تكوينية في ميدان صنع  
العرائس وحلقات تنشيطية في مجال الموسيقى والرسم  
ومعارض حول فن العرائس وشارك في مهرجانات  
دولية عرائسية بـ : فرنسا والإمارات العربية وأبيدجان  
وإيطاليا والأردن والمغرب وإسبانيا.

## مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

قام بإنتاج عدة أعمال مسرحية منها :  
- "صيف كرماني" اقتباس علي مصباحي وإخراج  
نبيل ميهوب  
- "موزيكة" تأليف علي مصباحي وإخراج نبيل  
ميهوب  
- "العصافير" مسرحية للأطفال نصّ عبد القادر  
عبد الله وإخراج نبيل ميهوب



قاعة عروض مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- "علي بابا" تأليف عبد الرحمان الأبنودي إخراج  
عبد القادر مقداد

- "عرس فالصو" تأليف وإخراج نادية بن أحمد  
- "ميتامورفوز" تأليف وإخراج رضوان الهنّودي

## مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس

انطلقت أعمال هذا المركز فعليا سنة 1998.

أنتج أعمالا مسرحية متميزة منها :

- "استعجالي" تأليف وإخراج صابر الحامي

- "مطعم باب الجنة" تأليف راشد شعور إخراج  
منيرة الزكراوي

- "في بلاد العجائب" تأليف وإخراج مقداد  
معزون

- "الشعراء" تأليف مجموعة من الشعراء إخراج  
صابر الحامي

## مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة

من أعماله المتميزة :

- "كلاب فوق السطوح" إخراج عبد القادر مقداد

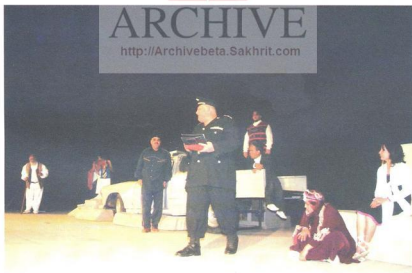
- "علولو الحجام" لعبد القادر مقداد

- "عرس هارون" تأليف عبد الحكيم العلمي

وإخراج عبد القادر مقداد

- "بن سديرة" إخراج عبد القادر مقداد

- "أحبك يا شعب" تأليف عمار شعبانية وإخراج  
عبد القادر مقداد



مسرحية وادي الربيع - إنتاج مركز الفنون الركحية والدرامية بقفصة 2007



- "فرجة عربي" تأليف وإخراج الهاشمي العاطي
- "أطفال الينوع" تأليف منيرة الزكراوي وإخراج محمد رواشد.

## دار المسرحي

بعث هذا الفضاء بتوصية رئاسية ليضاف إلى سلسلة من الإنجازات في الميدان الثقافي ليدعم المشهد الثقافي التونسي. تواصلت تهيئة الفضاء من موفى شهر مارس 1993 إلى غاية شهر ديسمبر 1994 تاريخ التدشين الرسمي، لتصبح دار المسرحي وجهة للمسرحيين التونسيين تحتضن تمارينهم وعروضهم.

من مهامها :

تطوير الحركة المسرحية التونسية تصورا وممارسة و إنتاجا، والمساهمة في ترسيخ الإبداع المسرحي وتشجيعه.

- توفير المواد الثقافية للمبدعين و الباحثين والدارسين.

- دعم الذاكرة المسرحية بجمع الإبداعات وصيانتها وتوظيفها لخدمة الحاضر والمستقبل.

تشتمل دار المسرحي على نواة لمتحف المسرح التونسي الذي بعث أولا "بالمدرسة الصالحية" بمدينة تونس العتيقة (نهج سيدي بن غروس) سنة 1994 ثم نقل في شهر سبتمبر 1995 إلى دار المسرحي.



بهر مركز الفنون الدرامية والركحية بصفاقس

- "حسونة الليالي" تأليف مجموعة من الشعراء

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

إخراج صابر الحامي

- "جوانح" تأليف حاتم حشيشة إخراج أمير العيوني

- "شارع الحمراء" نص وإخراج صابر الحامي

- "موال ... طيور الليل" دراماتورجيا وإخراج صابر الحامي

# كتاب عصر النهضة

## رؤا تجريب في الكتابة المسرحية أم رؤا تجديد؟

"فن جديد في صناعة الكوميديات في هذا العصر" لـلوبي دي فيقا، منطلقا (1)

محمد المديوني

### 1 - مداخل :

و يبدو "التجريب" في الكتابة المسرحية، من وجهة النظر هذه، ليس ظاهرة طارئة أو مستحدثة وإنما يجلب "التجريب" أمرا راسخا في ممارسة هذا الفن صريحة جذوة في عمق تاريخه.

وفي هذا دعوة تكاد تكون صريحة إلى معالجة قضايا التجريب المسرحي في العصر الحديث - ومصطلح التجريب المعتمد مصطلح حديث - على أساس النظر إليه نظرة تنزله في صيرورة زمنية بذاتها فتنتشع عنه الهالة المتأينة من اعتبار فعل التجريب فعلا قطعية ليُمنح التجريب المسرحي عمقا تاريخيا فيُنزل، من ثمة، منزلة ما هو ضروري لا غنى للمسرح عنه، إذا ما أريد ضمان حياة هذا الفن وحيويته.

أما الإشكالات الكامنة وراء الإقرار بهذه الريادة فتمثّلة بالأساس في المفارقة الزمنية (l'anachronisme) المتجلية في بعض المصطلحات الواردة فيه وفي صيغة التعميم التي قام عليها، يضاف إلى ذلك ما يتعلّق بحدّ عصر النهضة وبيان موقع الفن المسرحي وممارسته من المسارات التاريخية

يوشي الإقرار بـ «ريادة كتاب عصر النهضة في التجريب المسرحي وفي مجال الكتابة المسرحية» (2) تحديداً بعدد من المنطلقات والفرضيات ويتضمّن نظرة إلى مسار المسرح - والكتابة المسرحية منه بالخصوص - تتجاوز عصر النهضة وكتّابه لكي تشمل ممارسة الفن المسرحي إلى هذا العهد، إلا أنّ ما يوشي به هذا الإقرار لا يخلو، كذلك، من طرح بعض الإشكالات.

### 1 - 1 - في المنطلقات والفرضيات:

أما المنطلقات فتمثّلة بالأساس في الإقرار لكتاب المسرح في عصر النهضة بالسبق إلى «التجريب في الكتابة المسرحية» عمّن سواهم من الكتاب إلى هذا العصر وينزّلهم منزلة الداعين إليه، الحاثين عليه وتبدو إنجازاتهم في مجالاته، من ثمة، بمثابة المرجع الذي عليه يُحال والأسس التي عليها ينس.

المختلفة التي عرفتها البلدان الأوروبية في ذلك العصر.

## 1 - 2 - في المفارقة الزمنية:

ورد ملفوظ "التجريب" في عنوان المحور وسياقه باعتباره مصطلحا والمصطلح مشحون بدلالات متعدّدة تحيل أغلبها على ممارسة للمسرح متأخرة عن عصر النهضة وكتابه فلا يقصد بالتجريب عندما يستعمل باعتباره مصطلحا التجريب النابع عن جوهر المسرح القائمة نتاجاته على تجسيد للتجربة البشرية سواء منها الفردية أو الجماعية تجسيدا ماديا ملموسا ، فينغرس، حسب تعبير جان دوفينيوس، J. Duvignaud في الوجود الجمعيّ فيكون وسيلة للتجريب التخيلي يسعى الإنسان "... الفرد، من خلاله، إلى تحقيق ما لم ينفك المجتمع يعده به دون أن يفي أبدا بوعده..." (3)، ولا يقصد، كذلك، ذلك الذي يقتصر فيه المسرحيون على اجتناب المعهود من السّنن والمستهلك من مسالك التعبير المسرحي وهو ما لا تكاد تخلو منه أغلب أعمال كبار المسرحيين، منذ أقدم العصور ، ما أن يسعى الواحد منهم إلى أن يجعل من التجربة التخيلية التي هي مسرحيته تجربة فنيّة فعلية أي ذات فريدة وتميّز وإنما أضحي استعمال هذا المصطلح في السياق الحديث يعني التجريب المسرحي باعتباره اختيارا جماليا وفكريا لا يقتصر على معناه الذي أوردنا، بل يتجلى في صورة أكثر جذرية ، فهو لا يقوم على رفض للسائد فحسب وإنما يبدو بحثا متصلا للعثور على بدائل، وأقصال البحث يعني - بصورة من الصور - أتباع منهج أو مناهج بل وقد يُصبح ذا سمة "مختبرية" وهذا يعني استخداما منظما للتجربة باعتبارها "ملاحظة مستثارة" يسعى من ورائها إلى التحقّق من صدق افتراض أو فكرة، وهو المعنى الذي يحيل عليه استعمالها في مجالات العلوم التجريبية والتطبيقية؛ والتجريب المسرحي، حسب هذا السياق، غير ملزم أصحابه بتحقيق نتائج

عاجلة بل ويحرّر المقدمين عليه من الانشغال بإنجاز عمل مسرحيّ خاضع لمتطلبات العمل الاحترافي المعهود من وراء فعل التجريب ذاك. فيصبح الإيغال في التجريب المؤدّي إلى صور من الانغلاق على الذات، أمرا واردا وفعلا غير معيب، بل بات ذلك، في نظر بعض الباحثين شرطا من شروط إطلاق سمة "التجريبية" على تلك الممارسة. وإن لنا في استعارة بعض من الممارسين للتجريب المسرحي في البلاد الأوروبية والأمريكية عددا من التعابير والمصطلحات ما يدلّ على هذه التّظيرة ويشير إلى نقلة نوعيّة في مفهوم التجريب ، فاستعمالهم مثلا ملفوظ مختبر أو مختبر Laboratoire أو مصطلح ورشة Atelier أو Workshop (4) عند تنزيّلهم لشاغلهم في إطاره يؤكّد بصورة من الصور تطلّعهم إلى الارتقاء بالتجريب المسرحي إلى مستوى المنهج. يبيّن أنّ "التجريب" بهذا المعنى مستحدث يصعب أن ينطبق على كتاب عصر النهضة.

إلا أنّ الناظر في هذا العنوان يلاحظ أنّه قد انضوى تحت عنوان آخر هو "التلاعب بالتقاليد" فالتحصر "التجريب في الكتابة المسرحية"، من ثمة، في مجال بذاته هو كيفية التعامل مع التقليد؛ فحققت حدّة المفارقة الزمنية تلك وإن لم تغب تماما وذلك لأنّ التقاليد غير مرتبطة في المطلق بزمن بذاته وكذلك صور التعامل معها.

## 1 - 3 - التقاليد والتلاعب بها:

وتعبير "التلاعب بالتقاليد" لا يعني رفضا لتلك التقاليد رفضا قاطعا، ولا يعني كذلك خضوعا لها كلّ الخضوع، وإنما ينزّل فعل "التجريب في الكتابة المسرحية" عند الرواد - وقد ارتبط التجريب في هذا السياق بهذا التلاعب - في منطقة يبيّن بَيِّنَة فيها جراحة وحذر في الآن ذاته، فيقوم فعل التجريب على تمثّل تلك التقاليد تمثّلا يسعى إلى السيطرة عليها

## 1 - 4 - في عصر النهضة وكتابه:

لقد أشار عدد من المفكرين إلى الطابع الاعتيابي في تحديد الفترة التي يمتد عليها عصر النهضة بل وذهب بعضهم أمثال أرنولد هاوزر إلى التشكيك في الدور الحاسم الذي ينسب إلى عصر النهضة في بناء العصر الحديث، بل وذهب إلى أن الأبحاث الحقيقية لذلك يجب البحث عنها في العصر الوسيط فكتب: ليس أدل على الطابع الاعتيابي للتمييز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث وعلى مدى مرونة مفهوم «عصر النهضة»، وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب إلى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل «بترارك» (6) و«بوكاشيو» (7) و«جينيستي دي فابيانو» (8) Gentile da Fabiano و«يان فان إيك» (9) J.V.Eyck بل إنه في استطاعة المرء... أن يعد «داتني» و«جيوتو» Giotto متتمين إلى عصر النهضة وشكسبير وموليير متتمين إلى العصور الوسطى» (10).

لئن اختلف المؤرخون في تحديد الفترة التي يمتد عليها عصر النهضة، وفي الموقع الذي احتلته المنجزات التي تحققت فيه، وخاصة على المستوى الفكري والفني من العصر الوسيط، فإن أغلبهم يتفقون على عدد من العناصر المميزة لهذا العصر:

أهمها أن عصر النهضة "كان العصر الوحيد، على حد تعبير André CHASTEL، في التاريخ (يقصد التاريخ الأوروبي طبعاً) الذي أطلق على نفسه اسماً منذ تجلياته الأولى فلقد تكلم الأناسيون humanistes الإيطاليون في القرن الخامس عشر Quattrocento عن «Rinascita» "ودأب اللاحقون بهم على استعمال هذا الملفوظ بصورة متصلة ارتقى معها إلى مصاف المصطلح وهذا المصطلح "مشحون بدلالات غاية في الإيجابية فهو يوحي بإنجاز قطعية حاسمة مع ماضٍ يعلن عن حركة هي أقرب ما تكون إلى «ثورة ثقافية» ولئن أولت ' النهضة' الفنون منزلة أساسية فإنها تجاوزتها إلى الفكر في مفهومه الواسع .

سيطرة تسمح بإعلان الانتماء إليها وإلى ما تمثله، وتسمح ، في الآن ذاته، بالقدرة على التصرف فيها تصرفاً يخضعها إلى منطق آخر غير منطقها الذي قامت عليه أو الذي حدده لها القيمون عليها والداعون إلى المحافظة عليها.

والخوض في أمر «التقاليد» يحيل على الموروث وعلى كيفية التعامل معه في آن، إذ التقاليد (5) لا تعني، فحسب، حصيلة ما ينقل من الخبرات والمعارف ومن القيم والمذاهب وأنواع السلوك... من جيل إلى جيل، وإنما تعني كذلك فعل «النقل» ذاته، فمعلوم أن فعل الإبداع وفعل نقل التقاليد فعلان يختص بهما الإنسان وحده ولا يكاد يقوم الواحد منهما دون الآخر. وكيفية النقل لا تتمثل، فحسب، في الوسائط المعتمدة فيه من تعبير شفاهي أو مكتوب ولا تتجلى عبر ممارسات لسنن بذاتها، وإنما تتمثل بالخصوص في عمليات الانتقاء والإدماج التي ترافق عمليات نقل تلك التقاليد، إذ لا تقتصر عملية النقل على المحافظة على الموروث، فحسب، وإنما تفتح على ما يحصل من منجزات على مر الأزمان تدمج مع ما انتقي من الموروث، ويتم ذلك حسب منطق معقد تتدخل فيه التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تعاقبها المجتمعات البشرية. وهذا ما يفسر الخلافات الأيديولوجية الناجمة عن التقاليد ونقلها بين المفكرين والمبدعين، خاصة إذا ما ارتبط ذلك عندهم بنظرة إلى حاضر المجموعة التي ينتمون إليها ومستقبلها.

وتقاليد الكتابة المسرحية في عصر النهضة لا تراها خارجة عن المنطق المعقد الذي يحكم التقاليد في مفهومها الذي يبتأ حتى وإن تعلّق الأمر بمجال مخصوص و «التلاعب» المفترض بهذه التقاليد معبر بالضرورة عن نظرة للمسرح وممارسته الخاضعة إلى تقاليد هذا الفن أو ما هو مفترض أن يكون كذلك. ولئن قام الخلاف بين هؤلاء وبين القيمين على هذه التقاليد في إطار قضايا جمالية فإنه لا يخلو من مدى أيديولوجي لا غبار عليه.

ولقد تجلّى المدى الفكري بالخصوص في الدعوة إلى :

- حرية الفرد

- حرية التفكير والمعتقد

- ترسيخ المناهج العلمية التجريبية

- العودة إلى الموروث اليوناني واللاتيني لدراسته واستلهاه نتاجاته.

ولقد ساعد اختراع الطباعة في نشر النصوص الأساسية ودفع حركة الترجمة الموجهة للنصوص اليونانية والرومانية.

ولقد عرف عصر النهضة صعوداً بيناً للشعور الوطني في أوروبا لا على الصعيد السياسي فحسب وإنما على الصعيد الثقافي بالخصوص، فترسخت اللغات الدارجة وتراكت النتاجات الأدبية المعتمدة تلك اللغات إلا أن ذلك قد ازدوج بتنزيل للموروث اليوناني والروماني منزلة النموذج المطلوب احتذائه وإن لنا في جماعة الثريا الفرنسية Laplède التحديد الأوضح لهذه الظاهرة. فلقد أصغر جواكيم دو بيلاي (1522-1560) أحد زعماء هذه الحركة (11) بياناً

سنة 1549 دعا فيه إلى محاكاة الأشكال القديمة باعتبارها تمثل النماذج الأرقى، وأطلق عليه عنواناً غنياً عن التعليق : "دفاعاً عن اللغة الفرنسية وإبرازاً لمقامها" (12).

ولقد كان المسرح في صورته التي تركها قدماء اليونان والرومان مجالاً أساسياً لتحقيق أهمّ تطلّعاتهم تلك. وكانت جهود أعضائهم منصّبة على تأسيس هذا الفن في الآداب الفرنسية الناشئة من خلال ترسيخ تقاليده التي ستحوّل إلى قواعد يتحمّل احترامها إذا ما أريد للنتائج المسرحية أن تحظى بالتقدير.

ويعتبر إيتيان جوديل E. Jodelle (1532 - 1573) وهو أحد أعضاء هذه الجماعة مؤسساً للمسرح الفرنسي، فإليه تعزى "أوجين" أوّل

ملهاة باللغة الفرنسية وإليه تنسب كذلك "كليبوترة سيجنة" و"ديدون مضحية بنفسها". إلا أن المسارات التي عرفها المسرح في البلدان الأوروبية خلال عصر النهضة لم تكن دائماً متناغمة حتّى وإن آل أمرها إلى التفاعل في الأزمنة اللاحقة، فالفرق شاسعة بين المسرح الايطالي والمسرح الاليزابيثي والمسرح الاسباني، وهي البلدان الأوروبية الأساسية إلى جانب فرنسا التي قام عليها عصر النهضة الأوروبي، وكل مسرح من هذه المسارح حرّ بالتدبير.

ولقد رأيت، بعد المداخل التي بها بدأت أن أعرض نصّاً من النصوص النظرية الأساسية التي عرفها مسرح عصر النهضة لا في إسبانيا فحسب وإنما في أوروبا كاملة، وإن في هذا النصّ طاقةً تسلّت حرارتها في المسرح وممارسته إلى هذا العهد.

ويمكن للمرء أن يرى فيه صوراً من "التلاعب بالتقاليد" المحققة له نوعاً من الريادة لا في "التجريب" وإنما في الدعوة إلى تجديد الكتابة المسرحية والممارسة المسرحية عامة إذ فيه عدد من المطلقات والمقولات التي ما زالت قائمة. هذا النص هو لكاتب عملاق قليلون من يضاهونه.

## 2 - "فنّ جديد في صناعة الكوميديات في هذا العصر" (13) :

نظم لوبي فيلكس دي فيقا كريبو (14) Lope Felix de Vega carpio (1562 - 1635) هذا النص بين 1604 و 1608 استجابة لطلب من أكاديمية مدريد وهو مجمع أدبي كان لوبي دي فيقا أحد أعضائه، فنبذ الظروف التي قدّم فيها نصّه هذا مواتية ووديّة إلا أنّه كان عليه، مع ذلك، أن ينجح - خلال الحيز الزمني المحدود الذي أتّيح له - في إقناع أقرانه بمشروعية قيام الكوميديا الجديدة وفي اكتساب أنصار لها من بين مثقفي عصره؛ ولقد أطلع المثقون على نصّه - في ما بعد - مخطوطاً

خطة تسعى إلى مواجهة الانتقادات العنيفة التي كانت تواجهها الكوميديا الإسبانية من المثقفين المنظرين ذوي السلطة الفكرية والسياسية (19) في بعض الأحيان. وتتم هذه المواجهة من خلال إبراز مشروعية الخروج عن قواعد الكوميديا النظامية التي حددها دون السمي إلى رفض المصادر التي عليها يحل واضعو هذه القواعد والمدافعون عليها رفضا مطلقا، وإنما يبدو لوبي دي فيقا في كثير من الأحوال ساعيا إلى سحب البساط من تحت أقدام خصوم الكوميديا غير النظامية التي مارس، ويدعو إلى ممارستها، وذلك من خلال إعادة قراءة الأسس التي حددها القدامى من اليونانيين وخاصة منهم أرسطو في كتاب فن الشعر.

## 2 - 2 - المسائل الأساسية التي كانت تعني لوبي دي فيقا:

لقد بدا لوبي منشغلا ببيان الإنجازات التي تحققت المسرح من خلال التجديد الذي تحقق في الكوميديا الجديدة وبمسألة خصومه من الوثوقيين:

الأعلاق عن مواطن التجديد التي أنجزتها الكوميديا الجديدة ولقيت قبول الجمهور ورضاه وهي بالأساس:

الجمع في العمل الواحد بين التراجيديا والكوميديا (20)

تعدد الأزمنة والأمكنة (21).

نظم يقوم على تعدد الأبحر الشعرية وتعدد الأصوات (22).

- تنزيل هذا الفن الجديد في سياق التاريخي من خلال ربطه بعصره وحاجيات أهل ذلك العصر إبرازا لئسية هذا الفن (23).

- الإلحاح على الانسجام الذي يقوم عليه فن الكتابة الجديد ونجاعة المبادئ التي يقوم عليها وخاصة منها:

بادئ الأمر ثم مطبوعا ست طبعات على الأقل، وهو ما يشهد بالصدى الهام الذي حظي به هذا النص في عصره.

والسؤال الرئيسي الذي كان على كاتب هذا النص أن يجيب عليه هو:

أية منزلة يمكن أن يوضع فيها هذا الجنس من المسرح الذي فرض نفسه منذ أكثر من 20 سنة على صعيد الحياة المسرحية الإسبانية فأصبح أمرا واقعا؟

## 2 - 1 - بنية النص وخطته :

يبدأ لوبي دي فيقا بالإعلان عن دواعي كتابة هذا النص وظروف نشأته ثم ينطلق في استعراض المبادئ الأساسية التي قام عليها الفن المسرحي في نظر "القدامى" معتمدا في ذلك على إحالات على أرسطو واللاحقين به ويقدم، في الآن ذاته، تقويما لحالة للفن المسرحي في إسبانيا في عصره قبل ظهور الكوميديا الجديدة.

ثم ينطلق بعد ذلك في بيان السمات المميزة للفن الجديد متدرجا عبر محاور تدرجا منهجيا، حتى وإن لم يخل هذا النص من التكرار أحيانا ومن العودة إلى ما سبق أن تعرض إليه، وكذلك من المرواحة بل والتداخل في بعض الأحيان بين الملاحظات النظرية والنصائح العملية، فيتناول أربعة محاور عليها يقوم عادة النقد الكلاسيكي:

\* اختيار الموضوع (15).

\* البنية الداخلية والخارجية للكوميديا الجديدة (16).

\* اللغة الدرامية والإيقاع الشعري (الأبحر الشعرية) (17).

\* أشكال العرض (18).

في خطاب لوبي دي فيقا في هذا النص مرواحة بين مجالات مختلفة تتعلق بالكوميديا (الملهة) المتماشية مع عصره. وتندرج هذه المرواحة ضمن

- أوّلوية الفعل في بناء الشخصيات على السمات الأخلاقية والنفسية.

- احترام مقتضيات محاكاة الواقع

وفي هذا سعيّ إلى بيان أنّ مخالفة الكوميديا الجديدة للقواعد التي حدّدها أرسطو فإن ذلك لا يمنعها من أن تلتقي مع روح الأسس التي حدّدها الفيلسوف اليوناني.

## 2 - 3 - في التلاعب بالتقاليد والقواعد :

لقد نفطن لوبي دي فيقا إلى أن كتاب أرسطو موضوع لقراءات متعددة وإلى إعادة كتابة متعددة كذلك إلى أن الإحالة على نظريات أرسطو قائمة أحيانا كثيرة على الانتقاء السجالي والتوليف لما ورد في بويطيقا أرسطو بما تقتضيه اللحظة، سعيًا إلى مواجهة الخصم وإفحامه.

إنّ الأمر يتعلّق بصور من "التلاعب بالتقاليد" ولقد خاض لوبي دي فيقا واللاحقون به غمار هذا الأمر وسعوا إلى جلب المبادئ الأرسطية إلى صفتهم ساعين إلى إبراز التناقضات القائمة في دعوات الوثوقيين إلى الخضوع إلى القواعد والتقاليد:

ينطلق من مبدأ أساسي قامت عليه نظرية أرسطو يتمثل في اعتبار الهدف الأول من الشعر الدرامي إنما هو تحقيق لذة المتفرّجين، وبناء على ذلك كل ما من شأنه أن يحرم المتفرّج من هذه اللذة إنّما هو متناقض مع هذا المبدأ الأرسطي الأساسي، ويوضع el gusto الذي يفيد معنى المتعة واللذة في علاقة تعارض مع lo justo الذي يفيد معنى احترام القواعد. وبما أنّ تحقيق اللذة للجمهور قانون من قوانين الفن لا يُعلّى عليه، فإنّه لا سبيل إلى احترام تلك القواعد والقوانين إذا ما تعارضت مع غاية الفن المذكورة، وتقديّم اللذة والمتعة على الانضباط للقواعد من شأنه أن يؤثر تأثيرا في النظرة إلى النص المسرحي إذ لم

يعد يُنظر إليه باعتباره كيانا مستقلا في ذاته، وإنما أصبح ينظر إليه من خلال طبيعة التلقي الذي يحظى به عندما يستوي فرجة تُعرّض على الناس.

المبدأ الأرسطي الآخر الذي تعرّضوا له، هو مبدأ لا يكاد يختلف حوله إثنان، ويتمثل في اعتبار الفن محاكاة للطبيعة. إلا أنّ الاختلاف يحصل عندما يسعى إلى تحديد سمات الطبيعة فينبأ يذهب المحافظون إلى اعتبارها ثابتة لا تتغيّر وهو ما يدعو إلى احترام القواعد باعتبارها أزلية، يذهب أنصار الكوميديا الجديدة، على عكسهم، إلى تنزيل الطبيعة المعنية بالمحاكاة منزلة ما هو متغير بعيد عن الثبات. وبهذا المفهوم يوضع موضع السؤال ضرورة احترام القواعد الموضوعية إذ أن المحاكاة تقتضي أخذ المتغيرات بعين الاعتبار.

وانطلاقا من هذا يعبرون عن إيمانهم بتطوّر الفنون وسعيها إلى الكمال، ويتزولون الكوميديا الجديدة في إطار هذه النزعة إلى الكمال فيبدو خروجها عن المؤلف وعدم احترامها للقواعد إبداعا حيا من خلاله يمكن أن يضمن للفن المسرحي حياته وحيويته.

إنّ دعوة لوبي دي فيقا إلى مزيد من الحرية لا يعني، مع ذلك، الاستغناء على كل القواعد؛ وتقديّم اللذة في موقع الأولوية لا تعني الاستغناء عن ضرورة المدى الأخلاقي للأثر الفني.

## 2 - 4 - ريادة معلنة :

لقد نزل معاصرو "لوبي دي فيقا" هذا النص منزلة "النص المرجعي" يعتمدونه ويحيلون عليه لمواجهة الوثوقيين الذين حاربوا الكوميديا الإسبانية باعتبارها لم تحترم قواعد الكتابة المسرحية كما حدّدها أرسطو. ويقدر ما كان المنظرون الفرنسيون شديدين في هجومهم بقدر ما كان محل إكبار من معاصريه من الإسبان واللاحقين.



مكتبي أصرف "تيرنس" و"بلاوت" ... وأكتب طبقاً لما ينطقُ به الفَنُّ الذي ابتدعه المتطلعون إلى هتافات الجمهور العادي وإنَّه لَين العدل أن نتكلم إلى هذا الجمهور باللغة التي يريد، مادام هو الذي يدفع مقابل الفرقة" (25).

وكأنَّ المرء يسمع صوت لوبي دي فيقا على لسان دورنت Dorente إحدى شخصيات موليير Molière عندما تقول :

"دورنت: إن كانت المسرحيات المؤلفة حسب ما تقتضيه القواعد لا تعجب الجمهور وإن كانت التمثيليات التي تعجب الجمهور مؤلفة على غير القواعد فذلك يعني أنَّ هذه القواعد قد قامت على أسس خاطئة فلسخُرْ، إذن، من دعوات أولئك الذين يريدون أن يقهروا ذوق الجمهور ولننصن، عند الكلام عن الكوميديا، بما تحدّثه فينا من أثر" (26).

ويضنُّ لوبي دي فيقا في آخر نصه فقرة صاغها باللاتينية دون أن يشير إن كانت من تأليف أم هي من تأليف واحد ثمَّين أحال عليهم في متن نصه هذا من الكتاب اللاتينيين، يقول في هذه الفقرة :

تسألني : لِمَ كانت الكوميديا مرآة للحياة الإنسانية؟  
وأية منافع تحصل منها للشباب والشباب ؟  
وما الذي تهيه الكوميديا إلى الناس، زيادة عن ظرف عبارتها ورقة خطابها المنتقى ؟

كم هي جليلة المسائل التي تعالجها الكوميديا بين أضحيكها وكم هي جادة المواضيع التي تطرح.

إنها تكشف كَم هو شديد خداع الخدم  
وكم هو قبيح انحراف المرأة (27)  
وكم في طبيعتها من مكر وحيل  
وكم هو شديد شقاء العاشق وغباؤه وحمقه ... (28)

ويختم لوبي دي فيقا نصّه هذا بتصيحة هي بمثابة خلاصة الخلاصات (29):

لقد وقفنا من خلال هذا العرض الموجز لهذا النص على البُنية الريادية في مجال تجديد الكتابة المسرحية ومن ورائها الممارسة المسرحية بصفة أعم.

وتمثلت السمة الريادية هذه في بلورة عدد من المفاهيم والمنطقات وضعت موضع السؤال عددا من المسلمات. وقد أسهم هذا النص بصورة من الصور في خلخلة القراءة الأحادية لبوطيقا أرسطو فانخرطت في تيار حدائثي قبل أوانه.

والزيادة في التجديد جليّة خاصة في طرح مسألة التلقّي والصلة التي تقوم بينه وبين الأثر المسرحي.

والمسألة الأخرى تجلّت في لفت الانتباه إلى أهمية المدى الفرجوي في النصّ المسرحي ومعلومة هي أهمية هذا المبدأ في تجديد الممارسة المسرحية في العصر الحديث ومقولة "ألفوستو" و"لو جوستو" من أهم المقولات التي على أساسها كذلك قامت بحركات التجديد اللاحقة. وهذا يؤكد جدلية الثبات والتحول التي تحكم مختلف الفنون والفن المسرحي بشكل خاص نظرا لقيام نتائج هذا الفن على التفاعل الحي مع الجمهور المتلقّي والذي من خلاله يكتمل الفعل المسرحي اكتمالا.

ولكن لوبي دي فيقا لا ينسى المدى الساخر الذي به يتميز، فهو يظهر في مظهر المتواضع تواضعا زائفا سرعان ما يتخلّى عنه للتذكير إن بالتصريح أو بالتلميح بأنّه يعالج الموضوع من موقع الذي يجمع إلى خبرة الكاتب المسرحي المعرفة الراسخة والعميقة بتقاليد الكتابة وقواعدها حسب ما وردت في كتب القدامى وكتب اللاحقين، فإن خرج عن القواعد فإنَّ ذلك لا عن جهل بها وإنّما عن إرادة واختيار (24).

بل إنّه لا يرى الكتابة على غير الطريق الذي رسمه للكوميديا الجديدة معللا تعليلا لا يخلو من استفزاز أحيانا كثيرة يقول :

"إن كان عليّ أن أكتب لمهارة فإنني أضع بيني وبين قواعد الكتاب [القائمة] بابا أغلفه بسبعة أفعال، وخارج

خذ [مني] هذه النصيحة : دحك من السجال حول الفن

ففي الكوميديا [ ذاتها] تكمن كل الأجوبة  
ويكفيك أن تذهب لمشاهدتها حتى تعرف عنها  
كل شيء (30).

### 3- بمثابة ملحق :

#### بنية الكوميديا الإسبانية:

لا سبيل للكلام عن تراجيديا بطولية حقيقية أو  
جلييلة في المسرح الإسباني، إذ في طبيعة الإنسان  
عناصر ضعف جوهرية، ولا سبيل للكلام عنه  
كوميديا حقيقية لأنه مخترق بقوى تتجاوزته . كل ما  
يقع على الركن إنما هو مزيج بين هذه وتلك تماما  
مثل ما يتم في حياة الناس اليومية أو عبر التاريخ.

- تتم في مراحل أو أيتام قد يفصل بين هذا المراحل  
أو الأيام فترة قصيرة من الزمن أو قرن أو قرون.

- تتم الأحداث في أمكنة متعدّدة

- تقوم على عقدين فأكثر تتلاقى في النهاية لتجد  
جلولها.

- يقوم نصّها على حوالي 3000 آلاف بيت ويتبع  
فيها الشاعر أبجرا وإيقاعات مختلفة تناسب مع  
طبيعة الخطاب.

- تقدّم الفرقة قبل العرض وبعده وبين الفصول مشاهد  
ترفيهية من أنواع مختلفة : رقص وغناء وغير ذلك .

- يدوم الحفل حوالي ساعتين ونصف .

- تبدأ الوضعيات معقدة ثم تزيد تعقيدا كي تجد  
في النهاية حلولها .

- تكون النهاية سعيدة دائما، زواج أو انتقام من  
الأشرار أو اعتراف بذنب .

يعتمد Le gracioso وهو نوع من المهرجين يترجم  
بلغة دارجة عامية ما يستحق التفسير أو التعليق،  
ينوب عن المؤلف ليفسر الواقعة، لكنه عادة ما  
يستهزأ الحرية الممنوحة له انتهازا .

وتتدرج الأحداث مهما كانت غريبة وعجيبة في  
الحياة اليومية لسان مدريد (31).

## الهوامش والإحالات

(1) يتعلّق الأمر بنص لوبي الموسوم في لغته الإسبانية بـ:

Lope Félix de Vega Carpio, Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

والذي ترجم إلى الفرنسية غالب الأحيان تحت هذا العنوان :

Nouvel art de faire des comédies en ce temps

(2) هو عنوان المحور المحدّد للندوة الفكرية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

(3) J. Duvignaud, Théâtre et société in Eyclopedia Universalis p. 1083-1086

(4) لقد أطلق بيسكاتور، مثلا، على الفرقة التي أسسها في الولايات المتحدة الأمريكية في الأربعينات اسم:

Dramatic Workshop . وكذلك فعل غروتسكي عندما أطلق اسم "المسرح المختبر" Théâtre-laboratoire

على المسرح الذي أداره في مدينة أوبول Opote سنة 1959، ثم أطلق عليه، عندما انتقل إلى مدينة

- "وروكلاو" سنة 1965 اسم "معهد البحوث الخاصة بأداء الممثل" Institut de recherche sur le jeu de l'acteur
- (5) كلمة (Tradition) التي تقابل "تقاليد" في اللغة العربية تحيل على اللفظة اللاتينية tradition المشتقة من الفعل tradere الذي يعني فعل النقل، والإيصال.
- (6) Francesco Petrarque شاعر و علامة إيطالي يعتبر أحد آباء النهضة الإيطالية عاش في أفينيون ثم في بادوفا بين سنتي (1304 و 1374)
- (7) هو Giovanni Boccaccio
- (8) pentre italien, né à Fabriano (V. 1370 - 1427)
- (9) Van Eyck (Jan) peintre flamand (V. 1390 / 1400-1441)
- (10) أرنولد هاووزر (ترجمة : فؤاد زكريا) الفن والمجتمع عبر التاريخ، (جزءان)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 2 ببيروت 1981 [ط 1 سنة 1967] ص 301 وما بعدها.
- (11) إلى جانب روتوي رونسار René Ronsard
- (12) Défense et illustration de la langue française
- (13) اعتمدنا الترجمة الفرنسية لهذا النص التي أتمجها أندري لايرتي André LABERTIT
- انظر ص: 1415 - 1424 من :
- Théâtre espagnol du XVII siècle, édition publiée sous la direction de Robert MARRAST, Intro. par Jean CANAYAGGIO, n. r. f. Gallimard, bibliothèque de la pléiade Paris 1999.
- (14) هو من أهم إن لم يكن أهم مؤلف مسرحي عرفته إسبانيا و اللغة الإسبانية أعلن عن تأليف 1500 مسرحية وصلنا منها ما يقارب 500 .
- (15) الأبيات : 157-180
- (16) الأبيات 181-245
- (17) الأبيات 246-318
- (18) الأبيات 347-361
- (19) معلوم هو دور روشيلو (Rechilieu) في فرض مبادئ الكلاسيكية واستعمال نفوذه السياسي إن لزم الأمر
- (20) الأبيات 174-180
- (21) الأبيات 181-210
- (22) الأبيات 211-245
- (23) الأبيات 246-318
- (24) الأبيات 15 - 20
- (25) الأبيات 40 - 48
- (26) الشهيد السادس من "نقد مدرسة النساء" La critique de l'école des femmes (1663) والترجمة إلى العربية من قبلنا.
- (27) الأبيات : 377-386
- (28) ترجم هذه الفقرة من اللاتينية إلى الفرنسية جان كانافاجيو وأندري لايرتي والترجمة إلى العربية من قبلنا، انظر الهامش رقم 2 ص 195 من المرجع السابق ذكره : Théâtre espagnol du XVII siècle
- (29) الأبيات 387-389
- (30) الأبيات 387 - 389
- (31) Charles Vincent AUBRUN , Comédie (Espagnole) Structure in Ency. Univ. 6 - 147

## في علاقة العمارة بالمرشح (\*)

### تساؤلات حول تعامل المرشح التونسي مع العمارة

حمدي الحمايدي

أول هذه الجوانب مرتبط بالمنزلة التي يحتلها كل من المسرح والعمارة داخل المدينة فهما من المكونات الأساسية للنسيج الحضري وبالتالي فهما مكملان لبعضهما البعض. يقوم وجود المدينة على قطعة مع نظام عيش سابق يسوده استعمال العنف كوسيلة من وسائل القصاص الذاتي. وقد نتج عن هذه العنيفة إرساء نظام جديد يؤسس لعلوية الجماعة على الفرد ولاستبدال القوة الجسدية بقوة الكلمة والحجة ولحل محل عقد حضاري مكان مقاييس الطبيعة. وما العمارة بأشكالها الهندسية الأفقية والعمودية إلا تجسيد لهذا النظام الجديد المتضمن لرؤيا جديدة للعالم. وما المسرح وما ينطوي عليه من بنى وتقسيمات داخلية ومن حوارات ومن مقارعة بالحجج ومن احتفالية شعبية ودينية ومن حصر للعنف على المستوى الركحي، وضمن أساطير ترجع للعهود البدائية إلا تعبير واضح على الانخراط داخل المنظومة الجديدة المؤسسة للمدينة.

فالمرشح والعمارة إذن علاقة عضوية بالمدينة.

أما الجانب الثاني للارتباط الذي يوجد بين هذين المجالين فيتمثل في التصور المعماري للمسرح كمبنى ذي طابع خاص نظرا لصبغته الثقافية والترفيهية.

فقد جعل الإغريق من هذا «المبنى» فضاء مستندا إلى سطح جبل ومتكونا من أوركسترا دائرية مخصصة

تهدف هذه المداخلة (\*) إلى مساءلة العلاقة التي تكونت بين العمارة والمسرح التونسي من خلال بعض التجارب المتميزة وإلى التأكيد على أن ما جاء في هذا المجال ليس إلا عناصر مبعثرة لإشكالية تبقى في حاجة إلى الدرس المعمق.

وقد رأينا أن نتطرق إلى هذا الموضوع من خلال العناصر الثلاثة التالية. سوف نقوم في مرحلة أولى بتفكير لتعامل بعض مساح العالم مع العمارة عبر التاريخ حتى نستشف بعض جوانب للموضوع اعتمادا على أمثلة تكون فيها الممارسة المسرحية جزءا لا يتجزأ من الحضارة ككل وليست تعبيرا فنيا دخيلا. ثم سوف نتعرض في مرحلة ثانية إلى أشكال توظيف الموروث المعماري في الفعل المسرحي التونسي قبل أن نخلص في مرحلة ثالثة إلى التمشي الذي اتبعه المسرح التونسي في توظيف المنهجيات التي اعتمدتها مختلف البلدان قصد تطوير علاقة المسرح بالعمارة.

وسيتبين لنا من خلال ذلك كله مدى الطرافة أو الاجترار الذي ساد في تعامل الممارسة الثقافية مع عنصر العمارة في ميدان المسرح.

يلاحظ الدارس لعلاقة العمارة بالفعل المسرحي عبر التاريخ أن هذه العلاقة تتميز بجوانب ثلاثة :

على الطريقة الإيطالية وهو شكل يضع الطرفين في علاقة مواجهة ويبحث عن حاجز بين الركع والمتفرج وبرزت للوجود الفضاءات المسرحية الثابتة والمغلقة. إلا أن انتشار هذا التصور لوظيفة المسرح لم يحل دون تصورات جديدة ظهرت خلال القرن العشرين وتمثلت أساسا في اكتساح لفضاءات ومبان غير معدة لعروض الفرجة كالمتودعات والمصانع مثل (La cartoucherie de Vincennes).

بقي أن نتناول الجانب الثالث للعلاقة التي ربطت العمارة بالمسرح وهو الجانب المتعلق بما يمكن أن يسمى بعمارة الركع أو باستعمال التقنيات المعمارية لتجسيد عناصر الركع.

وهذا الجانب يهّم ميدان الديكور والسينوغرافيا.

بعد فترة العصور القديمة التي تميّزت باستعمال الديكور الثابت والمنفرد أي الصالح لكل العروض المسرحية، بدأت تترأى بعض عناصر التحول إلى أن برزت للوجود في عصر النهضة مهنة المهندس المعماري للركع (Architecte de Scène) وبالتالي أصبح الحديث عن قواعد دلالات الفضاء الركعي ممكنا، إذ أن تجسيد مكان الأحداث ليس فقط تحديدا لإطارها بل هو أيضا توظيف درامي ورمزي للفضاء يعبر عن رؤيا للعالم.

وقد زاد استعمال ستار الركع (Rideau de Scène) الذي أدرجه الفنانون التشكيليون في بدايات القرن العشرين والذي حوّل Joseph Srobona إلى ستار ضوئي Rideau de lumière هذا التوظيف حضورا سواء بالمحاكاة أو بالرفض للحدود التي يفرضها ما سمي بالمحيط الرابع.

لما انبعث المسرح التونسي إلى الوجود كانت معظم عناصر التراث المسرحي والمعماري الغربي قد اكتملت. إذن لنا أن نسأل كيف وظّف المسرح التونسي هذا الموروث؟ في مرحلة أولى اكتفى أهل الفن الرابع في تونس بمحاكاة ما كان يمارس في الغرب، وقد لعبت المسارح البلدية بتونس وسوسة وصفافس، وقاعات السينما والعروض الفرجوية المنتشرة في عدة مدن دور الأدوات البائنة للمسرح التقليدي. ثم في مرحلة ثانية

للحوجة وللممثلين ومن مدارج نصف دائرية يجلس فيها المتفرجون ومن «ركع» صغير يؤدي وظيفة الكواليس ومن معبد مركزي لديونيزوس. إلا أنه لم يكن هناك فاصل بين الجمهور والممثلين، بين الأرض والسماء، بين الفن والحياة اليومية لأن الجمهور بإمكانه أن يتفرج ويأكل أي أن يشارك كليّا في تظاهرة احتفالية دينية.

ثم جاء الرومان فشيّدوا مدارج من حجر وصنّفوها حسب المراتب الاجتماعية للمتفرجين، مؤكدين بذلك على الجانب الفرجوي للمسرح كأحد ثوابت المجتمع وعلى ضرورة أن يكون هذا المكان صورة مصغرة للنسيج الاجتماعي الذي يتحرّك داخله.

أما في القرون الوسطى فقد تمّ تعاطي الفرجة المسرحية في رحاب (parvis) الكنيسة قبل الانتقال إلى الشارع واستعمال منصات بدائية متجوّلة أو الالتجاء إلى «المانسيونات» (Mansions) ليسط معاناة المسيح والقديسين.

الثابت في كلّ هذه الأشكال هو :

- 1 - اعتماد الشكل الدائري كلّما تعلّبت الدلالة الدينية على الفعل المسرحي.
- 2 - توظيف الهواء الطلق لإضفاء بعد ميتافيزيقي على كل ما ينجزه الإنسان.

3 - الاستناد إلى مرجع رمزي حين يكون المسرح في حاجة إلى اعتراف : (الهضبة في المسرح الإغريقي والكنيسة في المسرح القروسطي).

4 - غياب حواجز تفصل المتفرج عن الركع.

5 - تجسيد عمودي بفضاء التلقي يحاكي البناء العمودي للمجتمع.

وما يؤكّد هذه الدلالات هو وجه الشبه الذي يوجد بين المسرح الأوروبي والتظاهرات التقليدية للمسرح الآسيوي الذي يمارس أمام المعابد.

ومع تغيّر الدلالات تغيّرت هندسة العلاقة بين الباث والمتقبل فظهر بداية من القرن السادس عشر الشكل المسرحي

وفي البحث عن التّوّع تمّ الإلتجاء إلى صنف ثانٍ في المنهجيات يعتمد على الطرق القديمة الحديثة فيز للوجود مسرح الشارع الذي يستعمل أدوات بسيطة ويرتقي بالمدينة من مجرد إطار حاوٍ للعرض إلى مسرح للأحداث. وتعدّدت أيضا محاولات كسر الحاجز الذي يفصل المتفرّج عن الرّكح من خلال أعمال «احتفالية» تستغل المكان المخصّص للجمهور وتتجاوز الحدود التي تفرضها العمارة. كما عرف مسرح التّغرب أيام مجد هدم خلالها آلاف المرات الحائط الوهمي أو الرابع.

وقد تولّدت عن هذه الحركية ممارسات أدرجت صنفًا ثالثًا وهو صنف المنهجيات المستحدثة. وهو في رأينا أهمّ الأصناف المذكورة. فالصنّفان الأوّلان اقتصرّا على «توريد» ما هو معمول به في الغرب وعلى تطويعه للواقع المحلي، بينما اعتمد الصنف الثالث على مفهوم البديل دون اللّجوء إلى التقليد وقد ساعده على ذلك عدم وجود المثل هنا. تولدت عن الاستعمال اللاتّقافي للفضاء المسرحي وللفضاء الرّكحي تجارب متعدّدة. أقدم المسرح الجديد «العرس» في رواق يحيى للفنون والمحقق في كراكة حلق الوادي و «عرب» في كنيسة غرناطة وأغراض المسرح الوطني «يعيشو شكسبير» في ملاعب التنس وكرة السلة واقتحمت فرقة مدينة تونس دار العصفوري بترية الباي من أجل مسلسلها الرّكحي وتحوّلت ملاعب كرة القدم لعدّة مدن إلى فضاءات تستقبل العروض المسرحية. وخرج المسرح العسوي عن المألوف حين خاض تجربة المسرح بالبيت وانتقل من منزل إلى منزل مقدّمًا أعماله في إطار معماري متغيّر تماما من عرض إلى آخر وكاشفًا لأهل الديار التي زارها علاقة جديدة مع الفضاء الذي يعيشون فيه يوميا.

ورغم الإعياء الذي أصاب المنهجيات المستحدثة فإننا مازلنا نلاحظ اليوم تعايشًا للأصناف الثلاثة إذ أن المسرح أصبح عنصرا ثابتا في منظومة المدينة وقد يفتقر ذلك ولو جزئيا تراجع اهتمام الجمهور به.

شهد توظيف الأشكال الموروثة تطورا معماريا مكن من استعمال المسارح الأثرية ومن تشييد فضاءات شبيهة بناها الأوروبيون ببلادنا. وبالتالي عرفت العلاقة بين المسرح والمعمار والمدينة وتخلّصت على إثره المسارح الأثرية من رمزيتها الدينية لتقتصر على منطلق «الحزب والسرّك».

وقد سابر هذا التحوّل الذي يمثّل الأمكنة الحاوية لعروض الفرجة، تحوّل على مستوى التّصوّر السينوغرافي للفضاء الذي تدور فيه أحداث المسرحيّة. مثال ذلك أن على بن عياد استعمل الديكور الضخم وطوّع أعمال المؤلفين المشهورين عالميا للدلالة على حُكم كبير لمجتمع صغير.

إلا أنه رغم جدّيتها بقيت هذه المحاولات محتشمة لأنها لم تتجاوز حدود التماهي... إلى أن حدثت التّقلّة النوعيّة في السبعينات.

في هذه المرحلة الثالثة انتقل المسرح التونسي من توظيف الموروث معماريا وجماليّا إلى توظيف المنهجيات. وهي في أغلبها منهجيات غربية متبعة في بلدان غربية. تعمل دور التونسيين في الإطلاع عليها وفي تطبيقها في بلادنا.

هذه المنهجيات المستقدمة من الغرب يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف. في صنف أول أقدم أهل المسرح في تونس على اتّباع المنهجيات المتداولة فوظفوا بناءات وفضاءات متعدّدة الاستعمالات، كما كان الأمر في أوروبا في تلك الفترة لعبت دور الثقافة والشباب والشعب ومسارح الهواء الطلق الحديثة الإنجاز دورًا هامًا في توزيع الأعمال المسرحية وفي تقريب الفنّ الرابع من المواطن العادي وفي انكباب العروض الدرامية على الهموم اليوميّة للمجتمع.

وقد وجد هاجس الثقافة الشعبيّة في تلك الفضاءات الإطار المناسب لممارسة مسرح جماهيري ولإدراج سينوغرافيا بديلة تبحث عن تعدد الدلالات وعن أشكال جديدة حتّى وإن أدّى الأمر إلى استعمال رّكح خالٍ كليًا من عناصر الديكور والمتمّمات.

\* قدمت هذه المداخلة ضمن ندوة «الفن والعمارة» تنظيم «ربيع الفنون» بالقيروان، أفريل 2007.

# حُدُود فنّ بلا حُدُود

محمد مومن

## فن مفتوح :

تتأكد يوما بعد يوم، حيال تقدّم وتنوّع الأشكال الفرجيّة المجاورة، ضرورة البحث في حدود المسرح وبالتالي في خصوصيّاته. بكلام آخر، يؤدّي البحث في تلك الأصناف الجديدة حتماً إلى التساؤل عن ماهيّة الفنّ الدراميّ وجوهره (1). ويندرج مثل هذا التباحث في سياق الدّراسات «الأصوليّة» و«الإشائيّة» (2). وتكون بهذا في صلب ماسميّ في يوم من الأيام (في سبعينات القرن العشرين) «بالعلم المسرحيّ» (3) «التيار الواسع» ولكنّ الواضح أنّه بإمكاننا أن نميّز في المسرح بما قبل وما بعد اكتشاف واستعمال (الإبارة الكهروبيانيّة) (3). ولا شكّ أنّنا الآن نعيش الزّمن الثّاني من تاريخ المسرح، في إنسانيّاته الثّانية حيث أنّه نزاع عن القيم التي نشطته حتّى الحداثة، هذه الحداثة التي ناقشت تلك القيم وانتهت بأن نفرت منها وكفرت.

لقد غيّرت الإنجازات التكنولوجيّة كثيرا من تصوّراتنا في ما يخصّ المسرح الآن ومنذ أحقاب، نصّاً وإخراجاً، في تواصل واع أو لا واع مع ما أنجز في المجالات التّقنيّة (4). هناك آفاق قديمة اتّسعت وآفاق جديدة بانّت وانقضت. لا يمكن للممثل مثلاً أن يتغافل عمّا تحقّق من إنجازات في مجال الأداء الجسديّ أو الحركيّ والصّوتيّ. فلنضرب مثلاً! لقد أدمج التمثيل الصّوتيّ

الوشوشات والتّمتمات والهمهمات والوسوسات ولم يكن ذلك ممكناً أبداً قبل ظهور المضخّات الصّوتيّة التي عصفت بوظائف مسرحيّة كانت تستخدم بكثرة ولنا في اختفاء الملحن خير شاهد على ما نقول. ولكن يجب أن لا ننسى أنّ الانفتاح على الجديد من المخترعات والاكتشافات التّقنيّة وجب عليه أن يتصهر في طبيعة الفنّ الدراميّ وجوهره حتّى يبقى في حدود الانفتاح. إنّ الذي يبقى من المكتشف التّقنيّ المستعمل في المسرح هو ما استطاع أن يثريه دون أن يشوّهه أو يتجاوز حدوده. الزّمن يصفّي فيصطفي ما لا يتجانس وجوهره الدراميّ أيّ دراميّته لأنّ الدراميّة أصل المسرح (وما الرّفص «البراختي» للمسرح الدّراميّ إلا اقتراح لدراميّة أخرى في آخر المطاف، درامية أرحب سماها «بالملحميّة» وهي تلك الأشكال التي تراوح بين الدراميّ والسّرديّ أو بين الحواريّ والحكائيّ). ولا يمكن لنا أن نغفل عن أنّ المسرح تأثّر كثيرا منذ بداياته بمختلف الفنون الأخرى كالموسيقى والرّقص - وحتى الرّسم في شكل فنّ الأفعّة. ولتذكّر ما كان يستعمله المسرح منذ القدم من تمويه بصريّ باستخدامه الظلال والانعكاسات الصّوتيّة السّيميائيّة. ورغم هذه التأثيرات فقد استطاع المسرح أن يحافظ على أصوله الدراميّة بأن طوّع جماليّة الحركة الرّاقصيّة مدمجاً إيّاها في طقوسيّة الإنشاد الشّعريّ ودراميّة، وكذلك فعل لما رُوّض الإيقاعات



الموسيقية المتأينة من الأصناف «الايونية». وهكذا نرى أنَّ المسرح جمع الفنون ووعاها، حاورها وحوَّرها فلم يَفن فيها ولم يتنف. وسيكون هذا تصرفه الدائب عبر العصور والأزمان وسلوكه الدائم مع مستحدثات الفنون والتقنيات بجميع أنواعها وأصنافها: ترى الفن الدرامي يستوحى الفنون الأخرى فيستوعبها ويمتحن اكتشافاتها فيستمرها ويتفحص إنجازاتها فيستغلها ما أمكن له الاستغلال. يستغني المسرح عما لا يفيد ولا يغنيه وينتقي، في المقابل، ما من شأنه أن يثريه.

ومن هنا لا يمكن لنا أن نقول إنَّ المسرح فنٌ مغلقٌ على نفسه، بالعكس، علينا أن نؤمن ونجزم بأنه فنٌ مفتوح على غيره من الفنون فهو لا محالة، وبكل الصور، فنٌ مفتوح. غير أنَّ قابليته للانفتاح لا تشترع القول بأنه فاقد للخصوصية والتميز: المسرح، في ماهو مفتوح، فنٌ مخصوص. لم يكن يوما لقيطا، هجيناً أي مزيجاً من إفرازات الفنون الأخرى وتداعياتها، ثم إنَّ وضع المسرح سابقاً، في زمن ما قبل الثورات العلمية والتقنية يختلف تمام الاختلاف عن وضعه الحالي والآن. في عهد التنامي الأمتاهي لوسائل الاتصال أو للوسائل «المتعددة الوساطات». ذلك أنَّ المسرح، في زمانه الأول، كان سيد الفنون وأباها، يُهيمن عليها هيمنة مطلقة فما كان يهاب استلهاها ولا يخشى أن يستوحى منها ما يستوحى، ثم كانت له أيامٌ أخرى فضاء منه سؤده وفقد هيمنته فإذا به في وضع الفن المهيمن عليه، في حالة دفاع عن الهوية - هويته، هاته الهوية المكتسبة عبر الأزمان والأيام، هذه الهوية التي صارت بفعل التراكم والإفرازات تراثاً وميراثاً. وربما كان هذا الارث سبباً في بطء تطوره وتغيره، ربما كانت غيرته على هويته سبباً في تخلفه عن ركب الفنون القديمة الأخرى التي انطلقت معه أو سبقته كالموسيقى أو الرقص أو حتى الرسم، لقد استطاعت مثل هذه الفنون أن تتطور ربما لأنَّ إرثها غير محفوظ بخلاف المسرح الذي عرف كيف يحافظ على تراثه المكتوب أي على نفائس مكتبته وكنوزها وهو ما يسمى «بالمصنقات»

التي تساوي الذّاكرة «ريبرتوار». ونحن نعلم أنَّ من لا تاريخ له قادر على صنع تاريخ جديد، وهو بهذا أكثر تفتحاً على مستحدثات الأيام من الذي يحمل تراثاً ثقيلاً يسعى إلى صيانتها والحفاظ عليه من التلاشي والضَياع. لذا ترى الرقص والرسم والموسيقى التي بقيت حتى القرون الوسطى غير مؤرخة بتاريخ مكتوب ومحفوظ أكثر حرصاً على استيعاب ما يحدث ويجدّ من التطورات والمتغيرات في عالم التقنيات ودنيا الاكتشافات العلمية أو المعرفية.

ومن وجهة نظر أخرى، يمكن إرجاع التّرة المحافظة لفن المسرح إلى أهمية العنصر اللساني في الأثر (أو في الفعل) المسرحي ذلك أنَّ اللسان هو نظام متكامل من العلامات يتقدم كنسق مغلق على نفسه مشفرٌ تشفيراً مستوفى (غير منقوص...) بخلاف الفنون الانسانية كالرقص والموسيقى والرسم التي تعتمد لغات الجسد والحركة أو ماهو سمعيٌ وصوتيٌ أو مرئيٌ وبصريٌ (تصويريٌ وأقنوني) أي لغات تتمثل في الحقيقة، وبكل تدقيق، شبه شفرات، شفرات غير متكاملة أو بعبارة أخرى شفرات مفتوحة، قابلة للتحوّل والتغير، وهذه القابلية على الانفتاح المستمر تجعل هوية هذه الفنون غير مهدة فهي هويات مفتوحة، في تكوين مستمر. ولا نعتي هنا أنَّ المسرح فنٌ قدره الانغلاق بل ما نقصده أنه بطيء التغير، وفي لأصوله، محافظ على ماضيه، غيور على تاريخه وما تصديقه للثورات المعرفية التي لا يتجانس معها ولا يتوافق إلاّ خير دليل على هذه الطليعة المحافظة. فإن رأيتك يتحفّظ على الجديد والحديث المستحدث فلائه يريد الحفاظ على هويته برفض ما يمكن أن يشوها أو أن يطمسها. هناك ما يشبه التّوة الضليلة التي تتمثل عصير العصور التي عاشها وثمرتها التجارب التي عرفها. ويمكننا، إن شئنا ذلك، أن نحدّد هذه التّوة فنقول إنها «الدرامية».

إنَّ شرط قبول المستحدث في المسرح يتلخص في قابليته للتأقلم مع هذه الدرامية أي بكلام آخر يستلزم على كلّ عنصر جديد قادم من فنٍّ آخر أن يتألف وهذه

باب الأمل يبقى مفتوحا ذلك أنه ما زالت للحلم نوافذ ونوافذ: نرى في آخر مشهد من المسرحية الشاب المقتول وبجانبه قيثارته - فنته الأولى والأخيرة - بينما تصاعد إلى عنان السماء، أو ربما كان آت منها، لحناً سفوفني ذو مسحة قديمة. وإذا بهؤلاء يحملون الجثمان إلى ما لاندرى، ربما إلى جنة الخلد حيث ينعم العشاق الشهداء والمحبون المقتولون بما يحبون. الواضح هنا أن الموسيقى تتمثل جزءاً لا يتجزأ وعنصراً من العناصر التي لا يمكن التغافل أو الاستغناء عنها. إنها مكون من مكونات المسرحية التي لا يمكنها أن تستقيم بدونه.

سيكون مثل هذا التصرف قاعدة تحكم العلاقة التي تربط بين المسرح وبقية الفنون الأخرى. إن المروق عن هذه القاعدة والخروج عنها يؤدي أحيانا كثيرة إلى ظهور شبه أجناس فنية منفصلة عن المسرح تستقل بذاتها. ولنا في «الكوميديا الراقصة» أو «الكوميديا البالي» و«الكوميديا الموسيقية» خير شاهد على ما نقول. فتاريخ بروز مثل هذه الأنماط الفرجوية يبين بكل وضوح أن للناقد الفني حدودا لا يمكن تجاوزها ولا نلجأ أنفسنا إزاء أرهاط فنية لا مسرحية حتى وإن تشابهت معه أو تشبهت به: لذا نرى أن ما يسمى بالتعبير الدرامي يهيم في واد شبه مسرحي ولكنه يبقى بعيدا عن المسرح مجانيا له. هناك من يصّر، وهو يغالي في استعمال التقنيات الحديثة ووسائل الاتصال وكذلك ما يسوّمونه بالوسائل المتعددة الوسائط، أن ما يقترحه ويقدمه ينتمي إلى المسرح. وهناك من يذهب بعيدا مقترحا ما يسميه «بالمزوجة المسرحية» (كذا يصف توفيق الجبالي مثلا أعماله المسماة كلام الليل) التي تأخذ من كل التعبيرات الفنية بطرف.

لا عيب في استلهاهم الفنون المجاورة والشبيهة فالمشين هو الانغلاق، ولكن يجب الشكر على أن لا يصير الحوار والتحاوّر تحويرا وتشويها. فلا ينبغي أن يدمج العنصر الفني القادم من الفنون المجاورة بأن يقحم إقحاما وكأنه في استقلالية تامة لا يلتفت إلى قوانين الفن الذي ينحدر منه والحال أنه عليه أن يلتفت

الدرامية، والأمر عينه بالنسبة لكل تقنية من التقنيات المستجدة. فإن شرب المسرح من عيون فنّ الرقص فلا يشرب هكذا، بدون شروط و بلا قيود، بل تراه ينتقي التقنيات والاستعمالات الأسلوبية التي تستطیع أن تنصهر في السياقات الدرامية في الأثر المسرحي. ولنا في مسرحنا التونسي الحديث بعض من الشواهد على ما نقول. خذ مثلا مسرحية أمل «لمسرح فو»! إن الرقص هنا موظف توظيفا دراميا صرفا ذلك أن أحداث المسرحية تدور حول حياة راقصتين مهوستين بالرقص الشعبي تحلمان بالشهرة والثروة وهو ما يطمح فيه زوج إحداهما لكن عن طريق رياضة الملاكمة. وتستمر الأحداث هذه نحو الخيبة والفشل فلا أحد يستطيع تحقيق أحلامه التي تضيق وتبخر. نرى هنا أن كل المقاطع الراقصة تأتي في سياقات الأحداث وتبقى مبررة غير مسقطا أسقاطا على الوقائع المروية. فالرقص هنا رقص درامي. ولهذا ترى أمل قد حافظت على صيغتها المسرحية دون أن تصير «كوميديا موسيقية» أو «كوميديا - بالي» رغم أن هذين الجنسين هما من الفصائل المسرحية.

ويمكننا طبعاً أن نذكر العديد من المسرحيات في نفس السياق. لكننا سنقتصر على ضرب مثال آخر فقط، مثال مسرحية سفوفنية «للمسرح المثلث» من إخراج الحبيب شبيب.

هنا، نرى أن كل القطع الموسيقية المجتدة تساهم في تركيب وتأليف المعنى. إنها موضوع المسرحية الأم بما أنها تولّد كل الأحداث والمسائل الفرعية الأخرى. هي رواية مجنون من مجانين الموسيقى السامية وعاشق حتى الهوس من عشاق اللحن الجميل الملائكي. وسيفتل هذا الحلم الجميل بطلنا الشاب في النهاية فتبين أخيراً الأبعاد الرمزية لموضوع الموسيقى حيث تتجلى لنا كصورة استعارية للدلالة على كل حلم من الأحلام الجميلة التي تصطدم بالواقع المرّ المرير الرافض لها فيدمرها تدميرا ويقضي عليها قضاء مرعب. وإن تنتهي سفوفنية نهاية مأساوية باستشهاد الفتى فإن

## درامية الحداثة :

والحق أن المسرح، أصوليا، عودا على بدء، عند الإغريق الأوائل، هو فن الحدث. الحدث منتهاه ومقصده وهو جوهره. وما الحدث؟ الحدث حركة أي فعل والفعل هو وقوع ما يقع في الزمن وبالتالي حصول التحول والتغير أي الاختلاف الذي يلد الصراع. وما كان المسرح لحظة تجوهره أي زمان تحزّره من الاحتفالية الدينية الأولى، تلك التي لازمتها طيلة بداياته وعهوده الأولى (وما قبل «تيسيس» و«إيشيل») إلا فنّ صراعيّ حيث أنه أتى فنا جدليا، بالمفهوم السجالي للمصطلح: أجل، المسرح حدثيّ، صراعيّ، وجداليّ. تاريخيا أخذ الجدل أشكال الجدل وصيغه فأل إلى الحوار. فالفنّ الدرامي فن حواريّ بالأساس، أنّ يكون لا حواريا. وقد كان كذلك في فترات ما - فذلك من الحوادث أو العوارض وليس من الجواهر والأصول. فلا يغرنك أن يتشكّل الفعل الدرامي في صورة «المونولوج» أو ما سمّي عربيا «بالحوار الأحادي» (باطنيا كان أو لا باطنيا). فهذا لا يفسد في شيء الجوهر لأنّ «المونولوج» حوار مستتر.

وربّما يعود هذا إلى المرجعية الحضارية للفنّ الدرامي. أو ليس هذا الفنّ ابن حضارة تقوم معرفتها على رؤية أساسها الجدلية؟ يقوم الفكر الجدليّ على منطق الارتقاء والتدرّج من المحسوسات إلى المجزّئات ومما هو بسيط إلى ما هو أقلّ بساطة وأكثر تركيبا ومن المعلوم إلى المجهول. وهذا المنطق يؤسّس ويكرّس النظرة الثنائية التي ما فتئت تنشط وتحكم وتوجّه كلّ التاريخ الاستيمولوجي الغربي. ولا شك أنّ مصدر الرؤية الصراعية التي تحكم الفنّ الدرامي هي الرؤية الثنائية والجدلية. جدليّ وجدليّ إذن، ينبت هذا الفنّ في رحاب الجدلية، منطقا ورؤية، جمالا وفكرا. وقد سار الفنّ الدرامي طويلا في دروب الجدلية ومسالكها إلى أن كانت الحداثة.

يمكن أن تنتهي إلى القول إنّ الجدلية والحوارية وجهان لنفس الفأهرة. وما كان لمن يبحث في الدرامية

ويتجّه نحو الفنّ الذي يحويه، نحن إذن حيال جدلية فاعلة وناقلة : جدلية الفنّ المحتوي والفنّ المحتوى. وعلى المسرح في تعامله مع الفنون الأخرى أن يؤكد على أنّه الفنّ الحاوي أو المحتوي فهو الشارع المشّرع الذي يفرض ويسنّ أساليب تشغيلها وطرق استعمالها وبالتالي كفاءات توظيفها.

ليس من الصواب في شيء أن نذهب في تفسير عدم تطوّر المسرح حسب التسوّج السريع للتقدّم التكنولوجي إلى طبيعته الزائلة. وكما قال «ماركو دي مارينس» : «المسرح والوساطات: الخصوصية والتداخل» : «الوقت ليس للانغلاق بين الفنون ولكن لامتحان إمكانياتها وحدودها» (ص. 62). عديد الفنون (كالرقص مثلا) تتسم بالزوال ورغم ذلك فهي لا ترفض مسابرة التطورات التقنية الحديثة.

والواضح أنّ التقنيات الحديثة التي ما فتئت تتطور هي فنتة المسرح إذ أنها تمثل اغراءات يصعب عليه الصمود حيالها. وإن التحدي الحقيقي لمسارح اليوم هو في رفع التحديات التي لا زالت التكنولوجيات تشهرها في وجهها كل يوم. وبمرور الزمن وتसारّع دفع الاكتشافات اتخذ الصمود لهجة الحرب، الحرب من أجل البقاء. إنها مسألة حياة أو موت. إنها حرب من أجل إنقاذ الهوية والمحافظة عليها حتى لا تندثر وتحل محلها أشكال فرجوية أخرى.

والغريب أن هناك من المستحدثين كـ «جان بيار سرزاك» (5) من يرى أن تطور المسرح وتجدده رهين تمازجه مع الأشكال اللادرامية. ويصاحب هذه الرؤية رفض لفكرة تميز الفن المسرحي وخصوصية. ترى «سرزاك» يستقريّ الكتابات الحديثة، في مغامراتها، فترة ما بعد تجربة «المسرح الجديد» حيث سادت أعمال «يوجان بونسكو» و«سموالب بيكات» و«أرنور آدموف» مع منافسة من لدن «برتلد براخت» الذي سعى إلى القطيعة مع ميتافيزيقية المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي. تراه يترصد التجارب التي تمزج الأساليب الكتابية الدرامية بالادرامية.

لوم القرن التاسع عشر للإنسانيات ونقده لها يَبْتَأَنَّ الإنسان لا يتحكم لا في مصيره ولا في مصير الكون وهو ليس سيد أفعاله وأقواله ورغباته. وإنما أمر الإنسان أن يكون مجمع (ومفرق...) قوى عاتية (غرائز وطاقات...) تتقاذفه وتدفع به إلى فعل وقول ما لا تشتهي نفسه وما لا يستوعبه خياله. فهو ثمرة قوى متضاربة متنافرة غامضة مهولة. لقد تلاشت صورة الإنسان القديمة وذهبت أدراج الرياح. وما تبقي من الأوهام والقيم القديمة أتت عليه في النصف الأول من القرن العشرين الحربان العالميتان. وأنها كل شيء». واستفاق الإنسان على العيب. كان على الآداب والفنون أن تنصت إلى كل هذه الزلزلة فانصتت. وأثمر الانصتات هذا الشعر الجديد والمسرح الجديد. غامر المسرح الجديد في البحث عن أشكال درامية جديدة عساه يؤسس للغة مسرحية جديدة قادرة على التعبير عن هذا الإنسان الجديد. «القديم...» أو بالأحرى عن هذا الوعي والرؤية الجديدين للإنسان وللحياة. وفي الحقيقة، إنه من الصعب جدا أن نحصر كل التجارب المسرحية التي عرفت في الأزمنة الحديثة لكثرتها وتنوعها وثراتها. فالحداثة «حداثات». ولن نلتفت إلا إلى ما يمكن أن يثير موضوع بحثنا في مغامرات هذه الحداثة عسى أن نفتق آثار ما فعلت في الفن الدرامي وأعرافه، تلك الأعراف التي تمثل خصوصية المسرح.

لننظر مثلا نحو المغامرة «البراخية». بالنسبة لـ «براخ» فإن الشكل الدرامي يسعى جاهدا إلى إثبات حقيقة ما هو في الحقيقة وهم ويدعو للمتفرج «أو القارئ...» أن يتماهى معها وهو عين الإيهام «أي التزييف...» ويقترح صاحب «برنامج تنظيمي صغير للمسرح» «أرغون صغير للمسرح»، 1948 أن نفلع عن هذا وأن نرسي لمسرح سماء ملحمي.

ويعمل المسرح الملحمي على دفع الوهم والإيهام ورفع التماهي ببنية الحس النقدي للمتفرج. ولن يتسنى هذا إلا بالانتصار لما هو غير مسترسل متقطع خلافا للكتابة الدرامية التي لا تجذب بل لا تعرف أصلا

أي في أصول الدراما، أي في ما يجعل الدرامي دراميا أن يهمل البدايات فيغفل عن الإشارة إلى أن الدراما «بصفتها الكوميدي والمأساوي وخاصة المأساوي» ولدت من رحم الملحمي. وفعلا في البدء، كانت الملحمة الجنس الخطابي السائد. والملحمي يراوح بين الخطاب السرد، الروائي، الواقعي وينبني على نحو الـ «هو» وبين الخطاب الغنائي ويقوم على نحو الـ «أنا». وقد أتت الملحمة من الأساطير أي من تلك الحكايات الخرافية ذات الصبغة التقديسية الدينية. وكانت أساطير النشأة الأولى أو أساطير «الطوفان» و«الماء» اللبغ الملهم للملاحم القديمة التي أهملت الجانب القدسي البدائي في تلك الأساطير واهتمت أكثر فأكثر بسرد نشأة الأقوام الأولين. نرى إذن الدرامي ثمرة مسيرة عسيرة. فهو ليس معطى بل كسب واكتساب. وقد عرف الدرامي بعد حصوله على الاستقلالية أي بعد التفرد والتميز تاريخا ناهز خمسة وعشرين قرنا. وليس علينا أن نصف هذا التاريخ. فقط علينا أن نذكر أن الدرامي تفرع إلى أجناس ولدت أشكالا وأصنافا فرعية أخرى وهكذا دواليك. واستنبطت لكل هذه الأجناس الكبرى والصغرى، الرئيسية والفرعية، قوانين وقواعد ونواميس وضبطت لها الإنسانيات وهو ما مثل التاريخ الحافل للمسرح الغربي. وما يهمننا التشديد عليه بالأساس هو أن الفن الدرامي اقترن دوما بالحواري أي بالجدالي. ثم كانت الحداثة.

لقد مهدت العلوم الإنسانية لهذه الحداثة. إن اكتشاف اللاوعي الفردي «الفرويدية»... واللاوعي الجماعي «الماركسية»... واللاوعي اللساني «السوسورية»... شكك في القيم التي كانت تنبني حسبها النظرة التقليدية للإنسان وهي تلك النظرة العقلانية التي تؤمن بأن للعقل قدرة على فهم وتفسير أسرار الكون والكائنات وعلى غزو الطبيعة والعالم وإخضاعه لسيادة الإنسان. وقد ورثت الأزمنة المعاصرة هذه النظرة التي أسست «للإنسانيات» منذ عصر النهضة. وعد عهد النهضة الإنسان بسيادة الكون وربما كان له ذنب. ربما. ولكن

فهي تقول بما تقول به الأخرى وكلّ المقولات تبقى قائمة حتى وإن وقع تقييدها بعد تقييدها وقدها. ومن هذه الوجهة، فإن الملحمة «البراختية» لم تتحرر من المنطق الجدلي وهي إن لم تُحرر فلا تُنقذ لم تبغ التحرر. والواضح أن هذا لم يكن أبداً رغبتها ولا غايتها بالرغم من أن النص المرجعي لفكرياتها هي الجدلية المادية.

في الملحمة «البراختية» هناك عود على البدء، عودة إلى اليونان القديم وإلى «هوميروس» أب الملحمة الغربية: فقد استلهم «براخت» التواتر بين الحوارى الغنائى وبين الحاكمى المروى. وهل من باب الصدفة أن لا نرى «براخت» يلتفت إلا للنصوص الكلاسيكية يستقرئها من جديد ويعيد صياغتها جاعلاً إياها تنزع من الدرامى إلى الملحمة؟ كل هذا لا يمكنه أن يأتي من أبواب الصدفة وإنما هو تأكيد على أن الملحمة لا تزال تنتمي إلى الدرامية لأنها لا تزال تنتمي إلى الجدلية حتى وإن كانت جدلية مادية....

وللتأكد من مزاعمنا هذه علينا أن نتذكر كيف نظر «براخت» إلى الشرق نظرة نفعية انتقائية فلا يرى «براخت» في المسارح الشرقية إلا تقنيات التباعد والتغريب من فنّ إيماءة وموسيقى لا تصويرية ودنميكيات حيوانية. صحيح أن فضل «براخت» يكمن في أنه نظر نحو الشرق في زمن قلما ينظر فيه إلى الشرق إلا بأعين حاملة خاطئة «مستشرفة» كلها أوهام وتصورات واهية أو بأعين مستعمرة مستضفة، بأعين أكلة لحم الأدميين ومصاصي دماء البشر. لا شك أن هناك إعجاباً من لدن «براخت» بالشرق ولكن أين هذا من انبهار «نيتشه» أو عشق «أرطو» المتيّم؟

لم تستطع الملحمة «البراختية» تجاوز آفاق الجدلية التي يركز عليها الفكر والخيال الغربي. لهذا من الصعب أن نقّر بأن الملحمة قطيعة استيمولوجية في المسرح بل هي تواصل لتاريخ الدرامية في بلاد الغرب. إن الملحمة في صلب الحداثة ولكنها حداثاً مقتضبة وليست جذرية. الحداثة في أقصى مداها هي مسارح «بيكات» و«بونسكو» وأو «أدموف». والحداثة

إلا غير المتقطع. تتألف الحكاية في المسرح الملحمة من مجموعة هي فصول غير مترسلة، متقطعة، كل فصل يمثل وحدة مستقلة عن الأخرى، حسب منطق لا زمني. وهذا من شأنه أن يجزىء الخرافة ويمنعها من أن تكون كما في الكتابة الدرامية مجموعة من المشاهد المترسلة والمتعاقبة حسب تسلسل زمني خطي ينطلق بتقديم الحدث وحامليه ثم ينسج العقدة، ما يسمى بالعقدة وهو ذروة الصراع، ثم ينتهي بالإنفراج. والواضح أن الأهمية لا تعطى هنا للحدث وإنما لصيغة عرضه والتعرض إليه وبما أن الأحداث غير متواترة فإنها تؤلف خرافة متقطعة، تتكون من مقاطع أو مقطوعات أو حتى إن شئنا أن نقول من قطع فلا مانع من الالتجاء إلى طرق وصيغ ذات صبغة سردية في رواية الأحداث، بعضها أو حتى كلها، لذلك نرى في المسرح الملحمة حضوراً بارزاً لشخصية متميزة هي شخصية الراوى التي تستطيع أن تأخذ وجوهاً متعدّدة ومتنوعة.

فالكاتبة الملحمة إذن تعتمد التواتر بين الدرامى الصرف وبين السردى، فهي تصريف وتوزيع لهذا وذاك أي توزيع بين المقاطع الحوارية والمقاطع السردية وإن شئنا قلنا إن الحوار في حوار مع اللاحوار أي مع القصة. بين الاثنين جدلية. وبما أن الحوار جدلي كانت الملحمة لقاء لا جدلياً بين الجدلي واللاجدلي. وهنا يكمن الصراع الحقيقي. هو صراع لا يشبه في شيء الصراع في الكتابات المسرحية الدرامية الكلاسيكية. الصراع هنا تغريب وغربة. هو ثمارها. ما معنى هذا؟ معناه أن الملحمة في نهاية الأمر درامية جديدة. هي درامية أخرى. مثل هذا الاستنتاج ربما يرفضه «براخت» والبراختيون... ولكنه الأقرب للصواب. وللتأكد وجب عدم إغفال السياق الفكرى «الفلسفى والسباسبى...» الذي تندرج فيه الملحمة. تبيت الملحمة فكراً في الفكر «الماركسي» الذي ينقد ويرفض الجدلية «الأفلاطونية» وحتى الجدلية «الهيكلية» التي ينعتها بالميتافيزيقية اللامادية ولكن هذا النقد يبقى حبيس المنطق الجدلي ولا يخرج عن المثالية اللامادية.

بأن وسعت آفاقها عبر تطوير الأشكال التعبيرية للغة المسرحية. نستخلص من هذا أن الخصوصية لا تعني البتة الانغلاق والجمود. فالمسرح كالحياة : ماء متجمد.

المسرحية هي كتابات «بنيديتو» و«جن بول فنزل» و«ميشال دوتش» و«جورج ميشال» و«جون جورداي» و«برنار شارتر» و«فرانز اكزافار كريتير» إلخ. . (6) كل هذه المغامرات الكتابية غيرت نظرتنا الدرامية

## الهوامش والإحالات

- (1) هنري غوي، ماهية المسرح، باريس، فلاماريون، 1968 (Henri Gouhier, L'essence du théâtre, Paris, Flammarion, 1968)
- (2) مونيك بوري، مارتين دي روجمون، جاك شيرار، استيقا، باريس، س.د.أو - سداس، 1982 (Monique Borie, Martine de Rougemont, Jaques Scherer, Esthétique théâtrale, Paris, CDU- Sedes, 1982)
- (3) وفي صلب هذا الزمن التكنولوجي، يمكننا أن نلاحظ التطور الأمتاعي الذي ما فتئ يكبر: فأيتنا من المصباح الزيتي والعاكسات - les réflecteurs - ؟ ها أننا إزاء الإنارة بالأشعة وتقنيات أخرى!
- (4) وهو ما يقتره «أندري هليو» «لقد غير التقدم التكنولوجي دور التقنيات» يقصد تقنيات الإنارة. راجع «أندري هليو»، «علوم الفرجة» في مسرح، مناهج المقاربة، مؤلف جماعي، «ميريديان كلينسيك» - منشورات لا بور «بروكسال» 1987.
- André Helbo « Les sciences du spectacle » in Théâtre Modes d'approche, oeuv. Coll. Meridiens Klincksieck- Editions Labor, Bruxelles, 1987.
- (5) انظر الأغنية «سنغس» عند براجت SONGS عند براجت
- (6) Samuel Beckett, E. Ionesco, A. Adamov, N. Sarraute, M. Duras, M. Vinaver, R. Pinget, A. Gatti, Benedetto, J.P. Vinzel, M. Deutch, G. Michel, J. Jourdeuil, B. Chartreux, F.X. Kroetz, etc...

# التكنولوجيا والفنون : المسرح والسينما أنموذجاً

محمد عبازة

تكنولوجيا المعلومات من مضايقات وتحريفات في منطلقاتها الإبداعية وأهدافها السامية .

مثلت تكنولوجيا المعلومات مكونا ووسيلة من وسائل الاقتصاد العالمي الجديد من خلال مساهماتها في إنتاجه وتوزيعه بل وصياغة أسسه النظرية وهي في نفس الوقت تهدد الفن ويأتي المسرح في المقدمة والسينما في الدرجة الثانية .

ولكن هل يعني هذا أنّ الفنون إنتاجا يدخل في الدورة الاقتصادية؟ نعم ولا ، نعم يمكن اعتبار الفنون منتجاً اقتصادياً يخضع لاقتصاد السوق عرضاً وطلباً . ولا لأنه منتج اقتصادي له خصوصيته (إنتاج لوحة أو فيلم أو مسرحية أو رقصة ليس كإنتاج علبه طماطم) ولذلك أرى أنّه ينبغي أن يُعامل الفن معاملة خاصة مثل معاملة الصناعة التقليدية تماماً نظراً لأنه نتاج متميز ومميز ومُنتجته ينبغي أن يُعامل معاملة خاصة .

يمكن للفنان أن يستتجد بتكنولوجيا المعلومات ، وهو حق مشروع ، لكن ليس إلى حدّ الذوبان فيها والإبداع من خلالها وبواسطتها وذلك لما يمكن أن تسببه للإبداع من تشويه وللمبدع من تكييل وتسطيع وانغماس في الواقع والتركيز على الذاتية والتفرد والابتعاد عن المجموعة وحميميتها . ولست شاذاً في اتخاذ هذا الرأي فصراع العلم والفن صراع أزلي لا يجهله فنان ولا يتصلّ منه عالم .

أنا منبهر بالتكنولوجيا وخاصة تكنولوجيا المعلومات ولكّني أخافها ، أرهبها ولربّما كان ذاك لبعض الجهل بمناهاتها ودقائقها وتفصيلها وجزئياتها بالرغم من أنّي أملك ثقافة عامة في هذه المسألة مثل الكثيرين وأقلّ من كثيرين . لكنّ مشكلتي مع التكنولوجيا عموماً هي أنني أرى فيها غولا يلتهم ما تبقى من إنسانية الإنسان ومن حميميته وخياله وإبداعه الذي كان الدّعامَة الأساسية التي ارتكز عليها توازن شخصيته وخلقت مبادئه التي آمن بها على مرّ العصور ودافع عنها بكلّ ما أوتي من قوة : مبادئ الحقّ والخير والجمال .

أعتقد مثل كثيرين أن تكنولوجيا المعلومات تهدد نتاجنا الفنّي ، بل أعتقد أنّها ستكون كارثة على الفنون التقليدية وخاصة المسرح الذي يمثل المؤسسة الحرفية التقليدية بامتياز (une entreprise artisanale) . إنّ تكنولوجيا المعلومات ستدفع الفنّ إلى الابتعاد عن الخصوصية التي يتمتّع بها كلّ فنّ وتصادي بدسجها وتوحيدها فتتخفي الفروق وتختفي الأبعاد والحدود بينها .

يعدّ الفن المسرحي أروع العروض الحيّة التي تنهّدنا التكنولوجيا في الصميم لأنّها ستحرمه من ينابيعه الصافية ووسائله السحرية المتمثلة في الأسطورة والخيال والشعر ، أما السينما فهي أقلّ عرضة لمشاكل التكنولوجيا وتعقيداتها لكنّها ستأثر بما ستسببه لها



وهذا يشكل رد فعل ضد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية، والقائمة على البراعة الفنية وحسب. إن العلم عندما يتقدم في ميدان الفن لتقنيته يتزعج إلى تكيف مناهج الفنون وتهيتها لأنواع جديدة من التطوير والتفكير العلمي في حقل الفن... (2).

هكذا ينظر العلماء وأشياء العلماء إلى ضرورة خضوع الفن للعلم، ولكن هيهات!!

لم يتوقف المسرح عن الإبداع، ولم يتوقف المشتغلون به عن التفكير في قدرته على التأقلم مع العلم وإنجازاته التكنولوجية واختلفت الآراء، لكن الشيء الأكيد عندما هو أن العداء تاريخي بين التكنولوجيا والفن «يرتبط العداء بين الفن والتكنولوجيا بموقف كليهما من العلم، فبينما يكشف العلم الحقائق، يكتفي الفن بالانبهار بها، دون رغبة الدخول في تفاصيلها، على عكس التكنولوجيا التي لا بد لها أن تتعامل مع أدق التفاصيل حتى يمكن لها تطبيق الاكتشافات العلمية بصورة عملية» (3).

لا شك أن التاريخ شاهد على الخلافات والانتهاكات المتبادلة بين رجال العلم ورجال الفن بخصوص علاقة كل منهما بالآخر إذ يرى الفنانون أن رجال العلم باردون، خيالهم محدود لا يؤمنون إلا بالمنطق ولا يقدرسون إلا التكنولوجيا التي يتجنونها. ويتهم العلماء الفنانين بالهامشية والطفيلية وإفساد أخلاق الناس والعبث بقيم ومقدسات المجتمع «إن الفن ينفر من مادة التكنولوجيا وبراعماتها الصارمة ويرى فيها تناقضا جوهريا مع ما يتحلى به هو من رهافة وحساسية ومع نزوعه الدائم نحو المجرد واحتفائه بالغامض، ورضاه بسكنى الجوار مع المستحيل، وكيف يبدأ للفن بالإزاء تكنولوجيا انتابها الغرور فراحت تظا بأقدامها الثقيلة أراضيه اللينة وتسعى إلى محاكاة إبداعه وتهميش دوره، تسليه جمهوره وتعتب بترائه وتناج إبداعه...» (4).

نشأ المسرح بأزمته وترعرع بأزمته فاخنت أحيانا ولكنّه عاد إلى الحياة مازوما من جديد وزادته

سأقتصر حديثي عن المسرح والسينما وما يمكن أن تسببه تكنولوجيا المعلومات لهذين الإبداعين الزبنيين من مصائب وأزمات وخاصة بالنسبة إلى المسرح.

استمرّ التفكير في المسرح الغربي لسيطرة التكنولوجيا والعلوم على الفنون، وخاصة على المسرح، حتى بلغ حد أن الفنّ الرابع مُهذَّب بالاندثار. وصلت الدعوة إلى مسرحنا العربي وما هو أحدهم يسير وراء الغرب في طرحه العلمي: «إن الأنفعال الشخصي والخيال والدوافع في الفن عند تقنيته أثناء عملية الخلق بغية تحديد شكل الأشياء، يتيح لنا أن نرسي الفنون على أسس علمية في منهجها ومحتواها وشكلها ومضمونها لإيحاء المتعة المطلوبة في الخط واللون والمادة والمنظور...» (1).

آية متعة نجدها في الفن إذا سيطر عليه العلم وحدّد حدوده؟ أيّ خيال جمعي وفردّي يستطيع الصمود أمام سطوة الآلة؟ آية قدرة للفن وهو رهيف العود في الصمود أمام جبروت الآلة وبرودتها. أيّ فن نحلم به وكل ما حاولنا تشريحه بكآلة علميّة إلا واستعصى على التشرح نظرا لما يميّز به من فانية وانطبعية؟ هل يستطيع الصمود أمام قواعد العلم الصارمة والتي حاولت تقييده في العديد من المناسبات ونجح في الإفلات منها؟ ولكن هل يستطيع الإفلات هذه المرة وهو يعاني أزمات متعدّدة، تراكمت عبر العصور وزادتها سطوة التكنولوجيا الحديثة تعقيدا. الأزمات لا مست كل الفنون ولم يبق فن واحد خارج الأزمة ويعيدا عن التكنولوجيا حتى يخيّل إلينا أن وباء قد أصاب الفنون، وكان المسرح أكثر عرضة لأن يصاب في الصميم، أن يصاب في النص وفي الأسطورة التي كانت ترضعه لبنها على مر العصور، والشعر الذي كان يصوّر له أجمل اللوحات الفنيّة.

هجم علينا العلم في شتى ميادين حياتنا وهجم على فننا المسرحي واقتنع به الكثيرون ووضعوه على جرح المسرح فبدا وكأنّه المضاد الحيوي القادر على شفاء المسرح وإنقاذه من الموت المحتم: «إن العلم والتفكير العقلاني هما أكثر ملائمة للفن في العصر الحديث،

التكنولوجيا - التي خدمته في البداية - أزمة على أزمات ولكنها سرعان ما خففته داخل إنجازاتها المتطورة بسرعة مذهلة. أبهرت الإنجازات التكنولوجية المسرح في بداياتها ثم أطيقت عليه بفكرها فتأزم بعنف وخاصة أنها هتشت نصه الممتد عبر جذوره الأسطورية وشاعريته السحرية ولغته الملفوظة فاخفتي النص أو كاد وأصبحت الملامح الأسطورية ضبابية فابتعد عن طوقه السحرية وصولاته الاحتفالية. نظر المولعون بالتكنولوجيا بشيء من التباهي والغرور إلى هذه القطيعة مع النص ومع الأسطورة ومع الشعر ومع اللغة. وكانت النتيجة أن تضائل الخيال الإبداعي وعوض صراع الأفكار أصبح صراع الأماكن المغلقة والمفتوحة. وما عدنا نشاهد عملا حاويا لذلك الشعر الدرامي الذي اعتبره هيغل أصل التراجيديا. نحن نتجه شيئا فشيئا لفقداننا للشعر الذي لا يقص علينا ما هو كائن كما هي التكنولوجيا بل ما كان يمكن أن يحدث، فالشعر من خلال أداة اللغة بولّد الممكن ويحلّق مع الخيال ويمتد صوب اللانهاية.

بعد إلغاء الشعر أصبح المسرح بين فكي العلوم الصحيحة عرضا، والعلوم الإنسانية تحليلا، أين تلك النصوص الشعرية التي كانت امتدادا للفلسفة أو بديلا لها، فالفلسفة تكتسب صفتها أو خصوصيتها بالشعر، والشعر طليعة اللغة واللغة طليعة المعرفة: اللغة والشعر والمعرفة يحتويها المسرح بامتياز.

سيطرت الصورة على الكلمة مع التكنولوجيا وازدادت سيطرة وإحكاما مع تكنولوجيا المعلومات وهي آخر صرعات الاكتشافات العلمية التي تآلى على أنظارنا يوميا. وجاءت الأزمة التي فاقت كل الأزمات السابقة «ما أكثر ما تعرض الفن في الماضي إلى العديد من الأزمات، إلا أن هذه الأزمات لا تقارن بتلك التي فجّرتها تكنولوجيا المعلومات وعلى جميع جبهات منظومة الإبداع الفني وفي جميع مجالات الفنون دون استثناء... أما الشعر فهام على وجهه نائها يبحث عن جمهوره وقد سلبه منه إعلام عصر المعلومات وعوالم ألعاب الفيديو حتى قيل إن عدد من يقرأون الشعر أصبح أقل ممن يقرضونه، وموقف المسرح

(الذي وقّفت التكنولوجيا) لا يقل تراجيديا عن الشعر رفيقه القديم، فكيف يدرأ عن نفسه خطر الموت في ظل ذلك الوسيط الإلكتروني الذي يبدو معارضا للعروض الحية لشدة شغفه بفنون التسجيل وإعادة البث...» (5).

بهرت تكنولوجيا المعلومات في بدايتها (وهي مازالت في بدايتها حتى الآن) كل الفنانين. واعتقد جميع الفنانين أنها ستحرّزهم من قيود عديدة كانت تكبلهم على اختلاف مشاربهم إذ أنها «حرّرت فنان التشكيل من قيود إطار اللوحة وثانية أبعادها... وحرّرت فنان الموسيقى من سطوة الآلات... وحرّرت النحات من صلابة مادته واستاتيته كئلته... وكذلك حرّرت الأديب من خطية السرد والمنتكوب الذي فرضته عليه تكنولوجيا الطباعة... وهو ما أطلق بدوره العنان للفنّان كي يمارس حقه في حرية القراءة وتعدّها... وكان للمبدع السينمائي نصيبه الوافر من دعم تكنولوجيا المعلومات حيث أصبحت كلّ الحيل السينمائية والمناظر الخلفية والنماذج الخيالية كمركيبات الفضاء، وخلافه، قابلة للتنفيذ... أما المبدع المسرحي الذي طالما ضاق ذرعا بمحدودية خشبة مسرحه فقد وفّرت له تكنولوجيا المعلومات وسائل عدّة للتحرّز من أسر هذا الحيز وذلك من خلال نقل المناظر الخلفية عن بعد، والمشاركة في التمثيل عن بعد. بل أسقطت تكنولوجيا المعلومات الحائط الرابع بالفعل لتتكسر بذلك احتكار الممثل، وقد بات من حقّ مشاهديه أن يشاركوه أداءه وينقلوا إليه - بشكل فوري - ردود أفعالهم لما يجري على خشبة المسرح...» (6).

سقط كلّ الفنانين في فخ تكنولوجيا المعلومات لأنّها سهّلت عليهم عملهم وخلصتهم من معاناة الخلق وولادة الإبداع العسيرة إذ أنّ كلّ الفنانين أصبحوا يلدون إبداعهم بعملية قيصرية وتخدير عام (Anesthésie Générale) أي بدون أوجاع وآلام ولكنهم نسوا أو تناسوا أنّ الآلام هي التي تهب لذة الخلق وحلاوة الإبداع «وعلى الرغم من هذا التهديد والتحجيم يزداد حماس كثير من المبدعين لتكنولوجيا المعلومات ويراهم بعضهم مخرّجا وحيّدا لانتشال الفن من أزمتة الراهنة التي يمر بها منذ السبعينات. لقد وهبت تكنولوجيا المعلومات الفن حواس جديدة أكثر

مؤسسة تقليدية حرفية وعلى اعتبار المسرح أيضا فنا جماعيا حيّا لا يكون إلا الآن وهنا. ولكن إذا أردنا أن ندخل مجال السينما فالمسألة تختلف لأن السينما وُلدت من رحم التكنولوجيا وكانت علاقته بالألة علاقة حميمية اختلفت عن المسرح: «وحتى السينما صنيعة التكنولوجيا وطفلها المدلّة، باتت قلقة أشد القلق أمام تكنولوجيا المعلومات التي لا ترى السينما إلا جنسا من أجناس الفنون، عليه أن يذوب تمامًا في مزيج الوسائط المتعددة التي استحدثتها هذه التكنولوجيا...» (10).

أنتجت التكنولوجيا سينما ابتعدت كثيرا عن الرومانسية وإبداعيتها ودخلت في تصوير العنف والقتل وهو ما يصطلح على تسميته بأفلام الفعل (Action) وابتعدنا عن تلك الأفلام الشاعرية حيث كان الإنسان بأبعاده كاملا يعاني الطبيعة ويتفاعل مع الجمال إذ لا ينبغي أن ننسى: «أن أنجح الأفلام عالميا ومحليا... هي التي استلهمت القصص والروايات...» (11).

سيطرت التكنولوجيا على السينما فأدخلتها في متاحف الخيال العلمي وحوار العنف والقتل والقنابل يشتت أنوارها وأشكالها، وأعلنت بذلك عصيانها عن الحوزان الملفوظ واللغة الأدبية الشعرية مطالبة بإيجاد لغتها الخاصة بها بعيدًا عن تراث المعلمين الأوائل. طالبت السينما بلغة سينمائية خاصة تقوم على نظم للشفرات وبُنى معرفية خاصة بها وأصبحت إصبع الانهزام موجّهة للأدب باعتباره وسيلتنا لتفسير وقراءة كلّ الفنون، فوقعت بالتالي المطالبة بإيجاد لغة نقدية لكل فنّ من الفنون وفي مقدّمتها السينما. وقد بلغت سيطرة التكنولوجيا مع الشكلايين مثل سرقاي ابنزنشتاين الذي أراد أن يعتمد على التكنولوجيا للهروب من عوالم الفنون وينابيعها التي أنتجت مثل الحلم والأسطورة والطبيعة وتمظهراتها الرحبة وخيالاتها المتعدّدة.

أصبحت السينما مع الشكلايين تعتمد أساسًا على تكنيك: «المونتاج بصفته أبرز جوانب الفيلم التقنية التي تميّزه عن الفنون الأخرى، فمن دون مونتاج لن تكون السينما فنا...» (12).

حساسية وقدرة على التقاط الواقع ووفرت له أدوات عدة كي يعبر بها عن هذا الواقع ووسائل مبتكرة للتفاعل مع جمهوره ونشر ناتج إبداعه...» (7).

يُضخ من هذا الرأي للمتحسين لتكنولوجيا المعلومات من المبدعين بأننا على أبواب عصر نستهلك فيه فنونًا وقع التألاع بجيناتها (Des Arts génétiquement modifiés) مثل الزراعة تماما ومثل الخلق الحيواني مع الاستنساخ. ولكن هل ستكون هذه الفنون بنفس طعم الفنون في مؤسستها التقليدية. بالطبع لا، مثل ما أصاب الغلال التي أصبحت بدون طعم وبدون رائحة، كذلك الفنون مع زحف تكنولوجيا المعلومات سوف تصبح هي أيضا بدون فعل إيداعي وبدون طعم الآلام. وهكذا نكون قد وصلنا إلى مرحلة «وعلى الفن السلام» ونقف على احتضار مسرحنا الذي أمنت به شعوب واعتبرته مرشّخ القيم الإنسانية المخالدة ومعبّرًا عن الخيال الجمعي واتعكاسًا للمجتمع.

كان الفنّ في البداية حرفة مثل بقية الحرف ولكنّه سما عنها وتفرّد وتميّز عندما أثبت قدرته على اختراق الواقع والسباحة في عوالم الخيال المجبولة والغامضة. وما هي تكنولوجيا المعلومات جاءت لتعيده إلى بداياته لكي يصبح حرفة تمارس على برمجيات تكنولوجيا المعلومات ولذلك «فإن تكنولوجيا المعلومات تكاد تسليه بدورها مهمة الوساطة بين الواقع والمتلقي، فهي تراحمه في تمثيل حقائق الواقع وملاحظة دقائقه ورصد تفاصيل أحداثه ومتابعة متغيراته واستشراف توقعاته...» (8).

تعاطفت الأزمة وتعذّدت أسبابها والمسرح يترنّح وجميع الفنون ترنّح تحت ضربات تكنولوجيا المعلومات التي تتلّع كلّ شيء فهي لا تبقي ولا تذر وكانت أزمة إبداع عامة وعلى كافة المستويات «إن علينا أن نتعقب الأسباب الدفينة التي طفحت أعراضها: كتب بلا قراء، ومسارح بلا جمهور، ومعارض بلا زوّار، ومواهب تتبدّد لا تجد من يرعاها ومؤسسات فنية تشكو قلة الموارد والتمويل...» (9).

تحدّثنا عن المسرح وقلنا إنّ وسائط الاتصال الحديثة والمعلوماتية قد زادت من أزماته حدّة باعتباره

إنَّ فنَّ السينما له طقوسه الخاصة سواء من حيث إنتاجه (تمثيل، موسيقى، رقص، صورة وديكور) أو من حيث استهلاكه جماهيريًا ولكن التكنولوجيا وخاصة تكنولوجيا المعلومات أبعدت السينما عن هذه الطقوس وخاصة تلك الطقوس الجماعية المتمثلة في التجمهر والتجمع، وكُرست بالتالي الفردية، فالفرد يمارس طقوسه منفردًا وفنون الأداء لا تمارس إلا جماعة.

السينما عرض مستجّل والمسرح عرض حيّ والفرق بينهما شاسع، إلا أنَّ أزمة المسرح أعنف وأشدّ أمام اشتغالات التكنولوجيا.

باختصار نقول إنَّ تكنولوجيا المعلومات - ونحن نتحدث عن المادي واللا مادي في الاقتصاد - قد نجحت في كسر الثنائية بين المادي واللامادي سواء في الاقتصاد أو في الفنون ومثلت بامتياز مقدّمة القضاء على الفنون الحيّة بحميميتها وشاعريتها وخيالاتها المبدعة.

استنجد نقاد السينما بالعلوم الإنسانية لقرائها وتأويلها وتفسيرها مثل علم الاجتماع وعلم النفس وغيرها وأخيرًا أرادوا الزجّ بها في غياهب العلوم الصحيحة أو علوم التشريح مثل علم العلامات (Sémiotique) وكانت النتيجة أن انفصلت السينما عن الواقع وجُرّدت من حرارة الأيداع وحميميّة الشعر وشفافية اللّغة ووضوح القضايا الفكرية والفلسفية المطروحة.

زادت المسألة تعقيدًا عندما التفتّ السينما بتكنولوجيا المعلومات، وكما نقلت تكنولوجيا الصناعة المسرح إلى السينما، تسعى تكنولوجيا المعلومات - حاليًا - إلى نقل السينما إلى عالم الوسائط المتعددة فلم يعد هذا التنظير ضربًا من الرفاهية المعرفية أو أداة لممارسة النقد السينمائي بل هو البداية نحو جماليات الوسائط المتعدّدة. ولا شك في أنَّ مونتاج الفيلم وقدرته على تجسيد السيناريوهات المتوازنة والمتقاطعة والمتلاقية يعدّ أقرب الفنون لتجسيد اللا خطية أبرز خصائص عصر المعلومات...» (13).

## الهوامش والإحالات

<http://Archivebeta.Seknit.com>

- (1) د/ لويس مليكة، رسم المنظور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص. 8.
- (2) نفس المصدر، نفس الصفحة.
- (3) د/ نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة عدد 265، الكويت، 2001، ص. 479.
- (4) نفس المصدر، ص. 480.
- (5) نفس المصدر، ص. 491.
- (6) نفس المصدر، ص. 483 - 484.
- (7) نفس المصدر، ص. 482.
- (8) نفس المصدر، ص. 481.
- (9) نفس المصدر، ص. 496.
- (10) د/ نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، الكويت، 2001، ص. 492.
- (11) نفس المصدر، ص. 501.
- (12) نفس المصدر، ص. 521.
- (13) نفس المصدر، ص. 523.

# في معالجة النصّ الدراميّ التونسيّ

حافظ المجدوبي

لَمَّا تَمَّ إيقاف فرقة مسرحية فرنسية أثناء عودتها ، بحرا ، من إيطاليا على أساس أنّها مجموعة من القرصان دفعت الرياح بمركبها إلى المياه الإقليمية التونسية فاضطّرت على تقديم عرضها أمام باي تونس(علي باي آنذاك) مرّتين على التوالي ودون الدخول في تفاصيل هذه الحادثة (1) كان ذلك العرض الذي قدّم في قصر الباي عبارة على مصادفة ثانية مع هذا الفنّ بعد انقطاع دام قرونا .

لذا يجب أن نتنظر قرنا ونصفا لمشاهدة الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية على خشبة المسرح البلدي بتونس العاصمة الذي شُيّد سنة 1902 . أمّا بالنسبة للعرض الناطقة باللغة العربية فقد وجب انتظار سنة ، وبالتحديد يوم 20 نوفمبر سنة 1902 ليتمكّن الجمهور التونسي من مشاهدة مسرحية "العاشق البائس" وهي مسرحية مصرية لم تنشر حتى بعد إنجازها وكان العرض جزءاً من برنامج حفل ساهر اقترحه آنذاك الفرقة المصرية للكوميديا والغناء والرّقص بقيادة كمال أفندي مرسى ، لكنّ الفرقة التي ستحتلّ بقبول الجمهور التونسي فهي فرقة سليمان القرداحي التي قدّمت يوم 10 ديسمبر 1908 العرض العربي الأوّل بفضاء المسرح البلدي بسوسة وكان هذا العرض بعنوان "صلاح الدين الأيوبي" (دراما تاريخية في 5 فصول) ترجمة الحبيب الحدّاد عن نصّ لولتار سكوت (2) .

خضع تاريخ المسرح التونسي إلى نزوات التاريخ والحضارات التي عرفتها البلاد التونسية . وخير دليل على ذلك هو وجود مسارح أثرية عتيقة ، ضاربة في القدم ، تم ترميم أغلبها واستعماله في المهرجانات والتظاهرات المسرحية من أهمّها : المسرح الأثري بقرطاج (الشمال الشرقي) والمسرح الروماني بدقّة (الشمال الغربي) والمسرح البونيقي بسيطة (الجنوب الغربي) كلّ هذه المسارح تؤكد على أنّ المسرح كان معتمداً كفرجة شعبية على غرار فرجة مسارح السيّوك الروماني(قصر الجمّ) والمعارك الدامية التي كانت تسمّى بالقلاذيتور .

وهنا ، لا بدّ من التنصيص على نقطة الاصطدام بين الثقافة العربية الإسلامية التي كانت رافضة لمبدأ "الممثل" طوال الفتوحات وبعدها حتى منتصف القرن الثامن عشر والثقافة الرومانية-البونيقية وذلك سنة 647 بعد المسيح على أبواب سفيطة (سبيطة حالياً) التي كانت تحتوي على مسرح هامّ ضمن نسجها العمراني . وقد أفرز هذا الاصطدام ، من جملة ما أفرز في الجهات التي استوطن بها العرب قطعة بين أهالي المناطق التي احتوت على مسارح ، وهي عبيدة ، والفرجة المسرحية .

ولم يتصالح الجمهور التونسي الذي استنبت آنذاك وطوّز نماذج أخرى من الفرجة مع العرض المسرحي ، إلّا في منتصف القرن الثامن عشر ، وتحديداً سنة 1741

الخشبة غالباً ما يجنح هذا الصنف من المترجمين إلى الإضافة والتغيير بإخضاع القراءة، ومن ذلك الترجمة إلى عالمهم الخاص بما احتوى من تصوّرات ونماذج، فتتحوّل الترجمة إلى أسلبة خاضعة لأذواق المترجم.

- والثانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشروط التلقّي ضمن ثقافة تختلف عن ثقافة النصّ الأصلي فالمرجعيات المتصلة بالأسماء (onomastique) وتسميات الأمكنة وبعض الجزئيات المتصلة بالدين والتقاليد واللباس، أي، في النهاية، كلّ تلك الوحدات الثقافية المعبرة عن هوية النصّ، فكلها تعتبر من العناصر التي تتدخل في إبطال مفعول "الإيهام المسرحي" المنشود والناجم أحياناً عن اضطراب أو تشويش، وفي أقصى الحالات، عن بطلان التواصل بحكم الفوارق الثقافية بين الشخصيات والمتلقّي.

### الاقْتِباس :

من هنا يمكن الحديث عن الاقتباس كمنهج ثان في معالجة النصوص الدرامية الأجنبية بغية تحويلها إلى خشبة المسرح، وفي الاقتباس مسالك، ذلك أنّ التجربة الحاصلة في المسرح التونسي على الأقل تكشف أحياناً تسلّطاً على النصّ الأصلي فتطمسه وتنجب منه نصّاً فقيراً متوتراً. فما هو الاقتباس إذا ؟ قد يختلف التعريف مع اختلاف المعالجة التي يُخضع لها المؤلف النصّ الذي يُراد نقله وقد وجدنا تعريفاً بدا لنا شافياً بإمضاء الباحث الجزائري أحمد منور :

"الاقتباس يحافظ فيه الكاتب على أحداث المسرحية الأصلية، وعلى تطوّر خطها الدرامي، ولكنّه يعيد كتابتها، وصياغة حوارها من جديد بما يعطي للنصّ أبعاداً جديدة فلسفية وفكرية وفنّية قد تظاهي النصّ الأصلي، وقد تفوقه، وأبرز نموذج لهذا النوع من الاقتباس هو المسرح الكلاسيكي الأوروبي الذي أعاد كتابة المآسي الإغريقية والرومانية القديمة، وأحياناً عمالاً كبيرة من ذلك التراث، مثل "أوديب" و"أنتيكون" و"إفيجيبي"،

وفي بدايات هذه العروض المسرحية التي استأنس بها الجمهور التونسي إلى حدّ الرغبة في المحاكاة لم تكن هنالك نصوص درامية باللغة العربية ممّا دفع بالجمعيات الأولى (الشهامة، جمعية الآداب العربية) التي وقعت تحت تأثير الفرق الشرقية إلى معالجة النصوص إمّا بالترجمة أو الاقتباس أو الاقتباس الحرّ إلى حدّ إعلان الملكية المطلقة للتأليف وأخيراً الدراماتورجيا كمعالجة مباشرة لصيغة الإنتاج الدرامي.

### الترجمة :

وهي الترجمة الحرفية للنصّ الأجنبي مع احترام تركيبته ومرجعياته الثقافية أي دون إدخال أيّ تغيير في زمن ومكان وأسماء الشخصيات وتركيبه الفعل الدرامي وعدد فصول المسرحية. وهي ترجمة تنضّج حتماً ذكر المؤلف الأصلي في أعلى الصفحة الأولى من المؤلف واسم المترجم تحت العنوان، وفي هذا الصدد يمكن الاستشهاد بالصحفي الفرنسي "روني بويك" (3) الذي كان يرافق العروض المسرحية بالقراءة النقدية في جريدة "le Progrès de Tunis" : يتكوّن روبرتوار المسرح العربي أساساً من الأعمال المترجمة : كورناني، راسين، موليار، فيكتور هيجو ولايش،

لكنّ القائمة اتسعت فيما بعد لتشمل كتباً يتمون إلى الفترة المعاصرة للمترجمين وكان محمّد المشيرقي من الأوائل الذين سعوا إلى الترجمة، فحوّل إلى العربية نصّاً درامياً للكاتب الروسي ألكسيس نيكولوفيتش تولستوي (4) وجعله تحت عنوان سلطان الضلال، وكان ذلك سنة 1911. وفي تغيير العنوان وأقلّمته مع المعجم العربي دليل على تدخل الكاتب في النصّ الأصلي ممّا لا يجعله ترجمة. وعموماً لم تكن الترجمة هي الطريقة المثلى لمعالجة النصوص الدرامية الأجنبية ذلك أنّ الترجمة كانت تضع المشتغل على هذه النصوص أمام معضلتين :

- الأولى، هو هذا الكبت الذي يفرضه التقيّد بحرفية النصّ خاصّة إذا ما كان المترجم من رجال

و"أندروماك" وغيرها وقد أسهم توفيق الحكيم في ذلك باللغة العربية باقتباسه "أوديب" و"براكساغورا" و"بيكاليون" (5).

لكن أكدت التجربة أن هذه العملية التي تحافظ على المرجعية الثقافية للخرافة سرعان ما تتحول إلى إعادة كتابة لنص صيغ في لغة أخرى دون العربية والمحكية الشعبية وهو في الأصل تمرين متضمن لمرحلتين في آن: الترجمة والاقتباس. فالبحث عن المعادلات المعجمية يؤدي إلى "النقل" الثقافي لأقوال وحركات شخصيات النص الأصلي. وعملية إعادة الكتابة هذه يمكن أن تنطلق من مسرحية أو قصة أو خرافة وفي بعض الحالات من عمل روائي. والاقتباس الذي يفسره منجد "الروبار" بأنه ترجمة حرة لمسرحية، بل حرة جدًا تتضمن تعديلات عديدة تجعلها تتناسب مع أذواق العصر "تتحول إلى عملية تملك ثقافي لنص حامل لمرجعية ثقافية سابقة وهذا ما يجعلنا نعي بالجانب الأخلاقي للعملية فالمصطلح المستعمل في اللغة العربية من قبل المعالجين للنصوص الدرامية لتقديم هوية النص المقترح هو مثلاً: "الماريسال" اقتباس عن نص Le Bourgeois gentilhomme لموليير ومع غياب تقاليد في الكتابة الدرامية يصبح انزياح هذا النوع من المعالجة النصية - الاقتباس - إلى صياغة نصية جديدة في لغة ثانية لها الفضل في المحافظة على الأحقية الأدبية للمؤلف، لكن غالباً ما يتكتم أصحاب النصوص التي تمت مسرحتها ونقلها إلى خشبة عن النصوص الأصلية التي انطلقوا منها.

### التملك الأدبي بموجب الاقتباس :

وما يشرع لهذا التكمع عن الهوية الأولى للنصوص المعتمدة في الإخراج، على الأقل في رأي المقتبسين هو الترجمة الحرة وما تستوجبه من رتق وحذف. والتجارب في هذا المجال من المعالجة النصية للدراما في تونس عديدة بل تكاد تكون القاعدة الأولى في النصوص التي يزخر بها المسرح التونسي في هذا المجال ومن رواد

هذا النموذج من المعالجة يمكن ذكر الفاضل الجعابي. إن جل المسرحيات التي ساهم بها ضمن مجموعة "المسرح الجديد" (غسالة النودار، التحقيق، العرس، الأوركاستر) أو المسرحيات الأولى التي أنجزها في إطار مجموعة "فاميليا" (كوميديا، فاميليا، سهرة خاصة، عشاق المقهى المهجور) انطلقت من نصوص ضاعت هويتها الأولى وتحولت إلى نصوص تجاوزت مرجعيتها الثقافية المحلية الضيقة لإحالة المشاهد إلى مرجعية أرحب، وتكون هذه النصوص بالنسبة للمتلقى المطلع نسياً على الروبارتوار المسرحي العالمي وعادة ما يكون من أهل الذكر نوعاً من "الباليبسانست" (6) لأنها حاملة في آن لمرجعية نصية مزدوجة وتحيل إلى نصوص عالمية معروفة. ويبرز فاضل الجعابي هذا التمشي في تعامله مع هذا التراث الدرامي العالمي على النحو التالي:

"يجب على تونس أن تبقى على صلة وثيقة بما يجري في العالم (...). فما هو قديم عند سترينبارغ أو بارغمان وما هو خاص بالمجتمعات التي تختلف عنا سأنخلص منه، فهو اقتباس أو ملاءمة مختلفة وحرة فلا يبقى من هؤلاء الكتاب إلا روح نصوصهم وعبقريتهم فهي في النهاية زيارة مجددة لهؤلاء فانا ألح على الحاجة الماسة لهذا التمشي خاصة في هذه الحقبة التاريخية التي تشهد تراجعاً مريباً للقيم" (7).

إن هذا النوع من التعامل مع النصوص الذي يسميه الجعابي "زيارة مجددة" أو إعادة زيارة باللفظ الفرنسي يوصل في النهاية إلى الخلطين الترجمة والاقتباس ويجعل من التاج النهائي نصاً يلعب فيه التناص دوراً هاماً.

إن الكتابة الدرامية، كل ما تعلق الأمر بتحويل نص أدبي من جنس إلى آخر، ومن لغة أجنبية إلى اللغة العربية أو إلى المحكية التونسية هي في آخر الأمر عملية معقدة نسبياً. وذلك لتفاعل عديد العناصر مع بعضها، لهذا ارتأينا أن تقدم هذه الشهادة من صلب تجربتنا وتعاملنا مع النصوص الدرامية دراسة وتدريساً، كتابة وترجمة واقتباساً وإخراجاً منذ ما يزيد على خمسة عشر عاماً في قطاع الهوية والجامعة والاحتراف.

## الدراماتورجيا، رِيّاح الغربّة نموذجاً :

كثيراً ما يستعمل مصطلح الدراماتورجيا في غير مكانه لئسّندل به على أنشطة فنيّة مختلفة في مجالي النقد الأدبي والممارسة المسرحية، ويحدّد جان جوردوي (وهو دراماتورج مشاكس لمهته) (8) كالآتي مجال تدخّل هذا الأخير :

"في فرنسا، تنزّل الدراماتورجيا (...) بين التنظيم والممارسة الفعلية وهي "القراءة" التي بموجبها تتحدّد معابر النصّ ومناقله إلى الخشبة، وهي أيضاً المادة الأساسية باقتصاديتها الخاصّة ونظامها السيميائي والجمالي المرتكز على الألفاظ والجمال وتسلسلها في صفحات مطبوعة بغية بناء فرجة منظمة تأخذ بعين الاعتبار اقتصادية أشمل تتضمن فضاء العمارة ككلّ باعتبار الركح (مع الاعتماد على السينوغرافيا، وجسد الممثّلين (وبالتالي حركاتهم وأصواتهم وأداؤهم وخصائصهم ومعتقداتهم) والأشياء والأضواء والأزياء، ومدة العرض والحصة والطبيعة الاجتماعية والثقافية للجمهور..." (9).

يبدو إذن انطلاقاً من هذا التعريف أنّ مجال تدخّل الدراماتورج مجالاً شمولياً قد يزاوج مجال القائم بالإخراج وهذا ما يفسّر ازدواجية الأدوار الفنيّة في مسرحنا حيث يجمّع المخرج أحياناً الوظائف الثلاثة: الدراماتورجيا والإخراج والسينوغرافيا ممّا يؤكد أنّ النصّ المسرحي يمثّل في النهاية قاعدة اشتغال هذه الوظائف الثلاثة.

يفيد بيّار بُورديو أنّ النصّ يدفع "القارئ إلى التوقف عند الشكل المحسوس للنصّ باعتباره مادة مرئية وصوتية مشحونة بالإحالات للواقع الذي يتنزّل بين نظام المعنى ونظام المحسوس" (10). إنّ مثل هذا التعريف الذي لم يوضع خصيصاً للنصّ المسرحي ينطوي - فيما ينطوي - على تضمين لخصوصية النصّ المعدّل للفرجة المسرحيّة، ذلك أنّ النصّ الدرامي هو أكثر النصوص شحناً للمعاني والإحالات حتّى وإنّ قالت فيه أنّ إيبارسفالد إنّّه "نصّ مثقوب" أي متضمّن

لفرغات تنتظر تعيبتها من قبل المتدخّلين في تحويله إلى فرجة وهم على التوالي : الدراماتورج، والمخرج والسينوغرافي والممثّل والتقني.

ولكي نعطي مثلاً في معالجة النصّ الدرامي من أجل بناء فرجة متكاملة اخترنا نصّ "ريّاح الغربّة" (11) وهو نصّ مثّل محور اشتغال متعدّد الوجّهات في أعمال جمعية الشباب المسرحي (12) كنموذج لهذه التجربة في الترجمة والاقتباس والدراماتورجيا معاً، ومعالجة الحوار يفرض نفسه بحكم المسار العنكبوتي لعدد هامّ من النصوص الفرعية تنتمي كلّها إلى نصّ واحد وهو نصّ رواي كبتاء باللغة العربية بعنوان القبو والمطرقة (13) منه تفرّعت عن طريق الترجمة والاقتباس الحرّ عدّة نصوص منها ما هو بالعربية ومنها ما هو بالدارجة أو الفرنسية :

- لعبة الغلبة (دارجة) و "Le Jeu de la défaite" (فرنسية).

- رغبة النساء (دارجة) (14) و "Forum des femmes" (فرنسية). (15)

كانت عملية الكتابة أو بالأحرى عملية الاقتباس الحرّ مركّزة بالأساس على كيفية إخضاع السرد المهيمن في الرواية الأصل (القبو والمطرقة) إلى متطلّبات الخشبة والفرجة معاً ومعالجته عن طريق الحوار بتوزيعه حسب محطات الحساسة والعمل على تطوير فضاء السرد أو الحكّي للفضاء الدرامي وقد أفرزت هذه المعالجة مراوحة بين اللغة العربية والدارجة التونسية المهيّبة والفرنسية. وخلف هذا الاشتغال على النصّ الروائي قصد تطويره لخصوصية الفرجة الدرامية عمليّن جديدين هما على التوالي :

- في البريّة (عربية ودارجة) و "Dans la Tourmente" (فرنسية) (16)

- الأعمار السبعة (دارجة) و "Les Sept grains du" chapelet (فرنسية) (17)



## العَم فريد :

تكذب... تكذب... يا هُزَاب، يا غَذَار... صعبت عليك روحك يا خَوَاف... يا شُكُون مات... ماتو حَيَّين... ماتو هَالُوحَتِين وتغرسو في قلبي... قلت ما يرجعش زدتني غَمّه على هَمّي... كل ما نتذكّر واحد منكم تنملا تصاور رَدْبِهَا مع الشراب مسرحي! ضعت في مغزاهَا وغاياتها، كل واحد فيكم من دمي يَمُصّ، من روحي، يَبْقَعُ في الوجاع، أنثى وأذكر، آس لزني! (يرمي بموساه على أرض الخشبة في حركة عنيفة ثم يجلس على حافة الخشبة... محدثا نفسه).

## فاتح :

(وقد سعد إلى الخشبة) في ليلة عرسها، قالتلي : تذكر ملبح يا فاتح : بعد خمسة سنين... أول جمعة في العام الجديد... أول نهار في الجمعة... مع العشرة امتاع الصباح... تكونش في قلب الدنيا وآنا في طرفها نتقابلو، نتقابلو... حرب اوعد امطر برد ولا شهلي تجي انجي... ونهي؟ ونهي يا عم فريد؟

وبما أننا كنا نعتد هدم الأشكال القديمة في التركيب الدرامي وبناء أشكال أخرى، كنّا نفعل كذلك مع الإيهام المسرحي، فتارة نصيغ الحوار داخل منظومة الإيهام المسرحي بالحقيقة وتارة نعيد، على الطريقة البراشيتية، قطع هذا الإيهام ونرمي بالممثل وفعله المسرحي في اصطدام مباشر مع الجمهور (أو الحضور) وذلك بإشراكه من خلال استفزازه فيصيح - ولو لفترة وجيزة - مساهما في الفرجة أو بتضمين مواد الفرجة المسرحية وعناصرها في صلب الحوار الدرامي ولنا في هذا مثالين، الأول نستمدّه من مسرحية رجة النساء في نسختها الناطقة بالفرنسية :

«Am-Férid : Et dehors, dans la rue, les gens sont à leur train-train. Comme vous messieurs ! (Prenant au passage un spectateur) Excusez-moi, venez avec moi monsieur. N'ayez pas peur. Nous sommes tous nés comédiens (Il le prend par le bras

جَلّ هذه الأعمال خضعت لنفس التجربة (كتابة ثم ترجمة وإخراج) وجميعها يحتوي على عنصر سُكَّارُونِي (نسبة للكاتب الفرنسي سُكَّارُون (1610-1660) صاحب الرواية الشهيرة : الرواية الهزلية (القرن السابع عشر) وهي رواية تصف لنا بطريقة ملحمية، لكن على النحو الساخر، أعمال وسلوكات فرقة مسرحية ورخالة، وفي رواية القيو والمطرقة لنا بعبدین على هذا المنحى بل لعلنا اخترنا الأسلوب المقابل، أي الجذبي لنحكى اهتزاز عناصر فرقة مسرحية في حقبة تاريخية اهتزت فيها كل القيم مع حرب الخليج وهيمنة العولمة.

لم تعترضنا في معالجة هذه النصوص وتحويلها إلى أعمال درامية ناطقة بالمحكية الشعبية ثم بالفرنسية (بحكم اختصاصنا الأكاديمي في هذه اللغة والرغبة في تقضي مستجدات الحوار وسجلاته أثناء نقله من لغة إلى أخرى وكذلك خصوصياته الثقافية وإشكاليات تلقيه من مشاهد أجنبي عن مرجعيته الثقافية. وقد اعتمدنا في هذه المعالجة رصيدنا الحاصل في التعامل مع تقنيات القصّ التي يخر بها تراثنا اللامادي (من حُرَافَات وملاحم وملزومة وغناء سردي) وذلك منذ روايتنا الأولى

## Le Cimetière ou le Souffle du Vénérable (18)

حيث سبق أن اشغلنا على السرد وتوزيعه في شكل حلقات تُروى على حضور متغيّر قد يستمع تارة إلى القصّ وتارة يتمم جزءا منه في حلقة أخرى. وبالاستناد إلى هذا التقليد الحاصل في الذاكرة الشعبية لعملية القصّ ارتأينا تقطيع "الحكاية" وإعادة تركيبها باتباع خيط يشكّل الصراع الحقيقي - وهو صراع فكري، تمثّل في الأزمة الإيديولوجية - بين الشخصيات التي تتناوب على القصّ وأحيانا أداء بعض المواقف الدرامية بشكل يقطع فيه الممثل رتابة السرد ويسمح للفعل الدرامي - أو الصراع - أن يتواصل وقد حرصنا أيضا، في هذه المعالجة، على إحضار جانب المسرحية - وبالتالي جانب الفرجة الممتعة - في بعض الفواصل السردية وذلك من خلال اللعب على التصويت وتموقع الجسد في فضاء السرد واعتماد بعض الأكسوارات (للإيهام) وهذه عينه من المرواحة بين الحوار الدرامي والحوار السري، أخذناها من مسرحية لعبة الغلبة :

نحو الجمهور) هاني ماش تَهْطَلُو وَتُطْلَبْ مِنْو سيقارو،  
باهشي ؟

بهذا المثال أردنا اللعب على الأزمنة المختلفة للعرض والحكاية ومحو الخط الفاصل بين المسرح والواقع وحث المتفرج على التفكير فيما هو اتفاق ضمني بينه وبين صانع الفرجة المسرحية كما حاولنا، مع كل تجربة الاشتغال على الفضاء الركيحي ونشيتته إلى فضاءات للحكي واللعب في آن، مباحثتين في كل مرة المشاهد بتموقعات متغيرة لجسد الممثل-الشخصية داخل فضاء العرض (ركحا وقاعة ومنافذ وأركاننا)، غائبتا في ذلك مسالة الإمكانات التعبيرية القصوى للكلمة والحركة وكذلك الفضاء.

لقد مكنتنا هذه التجربة وهذه الممارسة للكتابة والمعالجة الدرامية، على مستوى البحث الأكاديمي من التثبت من موقفنا بأثرنا بآفيس وطادور كوزان حول الطريقة التي تشغل بها الدلالة المسرحية مدة العرض المسرحي (عدم وجود دلالات مسرحية توليفية لكن تفاعل متواصل بين المعاني المحمولة من طرف الأنظمة الدالة). بالنسبة للأول وتعريف مفتوح ولين بالشبهة للثاني يلخصه في اثنتي عشرة نقطة:

- 1 - اصطناعي، 2 - مبزر، 3 - اصطلاحي،
- 4 - مقلد وإيقوني، 5 - متلاق مع الواقع والخيال،
- 6 - أحادي الشكل (نسبة للمضمون)، 7 - متعدد وأحيانا غامض ملتبس، 8 - ثنائي التلقي (داخلي وخارجي)، 9 - استعاري مزدوج المدلول،
- 10 - رمزي، 11 - ذو قيمة جمالية وشعورية،
- 12 - عسير العزل ووظيفي ضمن المقاربة التطورية (دياكرونية) أو التقاطعية (سانكرونية) للغة. (19).

كما مكنتنا هذه التجربة إلى التفتن إلى أن اللغات المسرحية غير المنطوقة دائمة التفاعل مع اللغة المنطوقة وأنها لا ترقى إلى أداء المعنى بمعزل عنها مما يجعل في النهاية من الدلالة المسرحية عنصرا توليفيا بين طابع مختلفة ومتنوعة (ضوئية، لونية، لغوية، حركية، إلخ) لا يمكن أن يكون إلا داخل سياق مانح للمعنى.

et avance dans la direction de la scène.) Vous avez entendu parler de Fatch Abdennacer ?

Le spectateur : ... !

Am-Férid : Vu de vos propres yeux ? Dans la rue ? Au bistrot du coin ?

Le spectateur : ... !

Am-Férid : Non ! ? Alors excusez-moi, monsieur, vous pouvez revenir à votre place !... »  
(p. 73, tapuscrit)

وفي هذا الإجراء تذكير بإحدى تقنيات السرد التقليدي، فإذا ما استحضرننا شكل التواصل داخل الحلقة التي يتوسطها السارد يحدث أن يستعين غذا الأخير (الغداوي أو القول أو الشاعر اللازم) بإحدى الحاضرين بإلقاء سؤال يمكنه من تنشيط حلقة وشد الناس إليه وهي الوظيفة التواصلية (Fonction phatique) التي ستها جاكوبسون ضمن الوظائف الأخرى لمنظومة التواصل.

والمثال الثاني نستمدّه من مسرحية ناطقة بالدارجة التونسية وهي مسرحية الأعمار السبعة، في هذا المثال الناجم عن نفس التجربة يمتدّ السرد فيه على سبع محطات، والمقطع المقترح هو شبه استراحة في سرد سنية التونسي (الشخصية الأساسية) لمرآح حياتها التي تزامن مع محطات هامة في تاريخ تونس:

الريجسور : لا، يلزم شهود.

السكريت : (وهو يشير إلى الجمهور) هاو الجمهور يشهد!

سنية : موش كيف كيف، الجمهور هذاك خارج اللغبة، وزيد بالنسبة لينا كَشْخْصِيَّات، الجمهور موش موجود!

السكريت : بالله ! موش موجود ؟ مالا هالخلق اللي انشوف فيه قدامي، شي كون؟ لا يا للاً موجود وباش نعطيك preuve على وجودو (وهو ينزل الدرج

- (1) يمكن العودة إلى مؤلف المصنف شرف الدين حيث يوضح فيه كيف أنّ الخروج المفاجئ للممثل الذي يؤدي شخصية أروكان المستر وراء قناعه الجليدي أزعج الياسي مما حمله على رفض الإفراج عن عناصر الفرقة التي أجبرت على تقديم عرض ثانٍ بإلحاح من المترجم الفرنسي الذي كان يلعب دور الوسيط بين المسجونين والبلالط لكن بدون حضور أروكان. ولسائل أن يسأل هنا كيف تمّ عرض مثل هذه المسرحية بدون شخصياتها الأساسية؟ أنظر «قرنان من المسرح في تونس» منشورات إين شرف، ص، 5، تونس 2004.
- (2) يعيد الباحث سمير بشة تاريخ هذا العرض إلى سنة 1909 بدلا عن حسب تأريخ المصنف شرف الدين 1908 - انظر الثقافة والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية التونسية 1856-1998، سمير بشة، اطروحة دكتوراه - المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس،
- (3) روني بويك صحفي فرنسي استقرّ بتونس العاصمة سنة 1890.
- (4) ينسب الكاتب والمؤرخ المسرحي التونسي المصنف شرف الدين النصّ الأصلي (Le Grand Ivan le Terrible) لليون تولستي لكن بعد التدقيق تبين أنّ الكاتب الحقيقي لهذا النصّ هو الكسيس نيكولوفيتش تولستوي،
- (5) مقتلع من مداخلة بعنوان «الافتقار وطرقه في تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية» في الندوة التي نظمتها المسرح الوطني الجزائري - جوان 2006 ضمن المهرجان الوطني للمسرح المحترف (من 25 ماي إلى 2 جوان 2006).
- (6) مخطوط وقع فسح الكتابة الأولى فيه ليستقبل كتابة جديدة.
- (7) مستل من حوار بين الجعابي وفوزية المزي - جريدة لايراس، الأحد 3 نوفمبر 1996،
- (8) أنظر مقال جان جوردوي، ص، 27 في المؤلف الجماعي: ما هو المسرح؟ إشراف كريستيان تيات وكريستوف تريو، منشورات غاليمار، باريس 2006.
- (9) أنظر مقال جان جوردوي، ص، 27 في المؤلف الجماعي: ما هو المسرح؟ إشراف كريستيان تيات وكريستوف تريو، منشورات غاليمار، باريس 2006.
- (10) ييار بورديو، قوانين اللعبة، باريس، منشورات السوي، 1992، ص، 159.
- (11) نشر هذا النصّ بدار الأرماتون في الملتقى الفرنسي سنة 2003 وتمّ إنتاجه سنة 1998.
- (12) جمعية الشباب المسرحي بحدّام سوسة من الجمعيات التي بعثت سنة 1958 وواصلت نشاطها بدون انقطاع على امتداد نصف قرن ولها مهرجان بلغ حاليا الدورة 26 وقد اضطلع فيها كاتب هذه الأسطر خطة رئيس ومدير فني لها منذ التسعينات، جالت بأعمالها في تونس وغيرها.
- (13) القبو والمطرفة، منشورات دار الأطلسية، 228 ص، تونس 1996 (حازت هذه الرواية جائزة بلدية صفاقس الأدبية لنفس السنة).
- (14) وقع إنتاج هذا العمل سنة 2001 ونشرت المسرحية باللغتين الدارجة التونسية والفرنسية في نفس الطبعة: منشورات دار الميزان، حدّام سوسة، 2002.
- (15) وقع إنتاج هذا العمل سنة 2001 ونشرت المسرحية باللغتين الدارجة التونسية والفرنسية في نفس الطبعة: منشورات دار الميزان، حدّام سوسة، 2002.
- (16) وقع إخراجها سنة 2002 وتمّ نشر النسخة الفرنسية بباريس، دار الأرماتون سنة 2003 تحت عنوان Les Sept grains du chapelet
- (17) وقع إخراجها سنة 2002 وتمّ نشر النسخة الفرنسية بباريس، دار الأرماتون سنة 2003 تحت عنوان Les Sept grains du chapelet
- (18) نشرت هذه الرواية سنة 1990 بعد أن حازت على الجائزة الأولى في الرواية لوكالة التعاون الفني والثقافي بباريس - نشر دار بريزرس أفريكان، باريس، 1999
- (19) Sémiologie du Théâtre، p170.

# منزلة الحوار

## في تاريخ الظاهرة المسرحية

خالد الغريبي

تستند إلى رصيد معرفي أنتجته المناهج الجديدة في القراءة، تسعى إلى إبراز الظاهرة المسرحية بوصفها فناً قابلاً للتجديد الدائم والثورة المستمرة على القواعد الراسية والثوابت الرابضة، دون أن تفقد الظاهرة المسرحية أصولها وطبيعتها ومكوناتها الجوهرية. وفي ضوء هذه النظرة الجديدة للمسرح ترسخ اعتقاد لدى المهتمين بالظاهرة المسرحية إبداعاً ونقداً، كتابة وعرضاً قوامه أن المسرح فن مركب ومتعدد ومفتوح. وهو جامع الفنون والتقنيات، تنصهر فيه وبها ينشكّل عبر حوارية لا تنقطع: حوارية يجسدها النصّ والركب بكلّ مكوناته، وحوارية تنشأ من العلاقة مع الآخر المتجانس والمختلف في فضاء المدينة وفي مدار التاريخ.

وإذا أردنا أن نركّز على فنّ المسرح بوصفه تجسيدا لخطاب على الركب قلنا إنّ المسرح بهذا المعنى - إن استعنا بقوله "بارط" - "يمثل موضوعاً سيميائياً متميّزاً" (1)، حيث تتكشف العلامات، المكتوب منها والمجسّد، والمسموع والمرئي على السواء. وتتعدّد مراكز الإرسال ويؤثر التعبير في لغات متعدّدة هي لغة الكلام والإيماء والصوت والجسد والحركة والسكون واللون والضوء ولغة التمثيل والتخييل والإخراج

يعدّ الحوار مقوماً أساسياً من مقومات الخطاب المسرحي، ونظراً إلى قيمته الدرامية والركحية أولاً الباحثون والمسرحيون منزلة متميّزة في الدراسات المسرحية. على الرغم من أنّ الاهتمام بالخطاب المسرحي بما هو نظام علامي يشمل عناصر الكتابة والقول والفرجة بكلّ مكوناتها السيميائية والركحية لم يبرز إلا في العقود الأخيرة من القرن العشرين. ومن نافل القول إنّ الدراسات النقدية في مجال المسرح ظلّت - رغم جهود البعض - لا تساير المستحدثات من الدراسات الإنشائية والتفكيكية والتداولية التي تجرى، عادة، على جنسي السرد والشعر. إذ ظلت المقاربات الوصفية والتأريخية والمعاربية تهيمن على النقد المسرحي الغربي إلى حدود منتصف القرن العشرين.

أمّا الدراسات النقدية العربية في مجال المسرح فقد ظلّت مأسورة بالأدب وأساليبه، لا تميّز بينه والمسرح إلاّ بإشارات عابرة وخواطر عارضة لا ترتقي إلى الكشف عن هذا الفن المركّب نصّاً وعرضاً. غير أنّ المتابع لحركة النقد المسرحي المعاصر في العقدين الأخيرين من القرن المنقضي ومطلع هذه الألفية يلاحظ أنّ الدراسات الحديثة في مجال المسرح صارت

والتوضيب. "فالخطاب المسرحي - من هذه الجهة - هو جنس تعبيرى يتصف بالطابع الجدلي المفتوح والحوارية القائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافية ذات مراكز متعددة، تشكل مجموعها نسيجاً فنياً متكاملًا هو الخطاب المسرحي" (2).

إنّ الحوار - انطلاقاً من تحديد الخطاب - هو أسلوب مسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمختلف مكونات المسرح البنائية والدلالية. ويشكل جوهر النسيج العام للمظاهرة المسرحية نصاً وعرضاً. وبواسطته ينجلي الخطاب وتتكشف أحوال الشخصية. وبه تتولد المشاهد وتنتج الدلالة المسرحية في فضاء قولها حركة وفعلًا وموقفًا.

وقد تطوّرت النظرة إلى الحوار بتطوّر الظاهرة المسرحية وتعدّد مذاهب المسرح. وتوّعت أشكاله الدرامية وخصائصه الفنية بتنوّع المقاربات المسرحية. حتى عدّ في مستحدث النظريات عنصراً أساسياً من عناصر الاتصال المسرحي، له أساقه وعلاماته. وهو متصل بالشخصية والمتلقي، ينتمي إلى عالم الخطاب والنصّ بقدر ما ينتمي إلى عالم الركع ومفرداته "الدراماتورية" (3) "Dramaturgique" و "السينوغرافية" (scénographique) (4).

## 1 - نشأة الحوار المسرحي وتطوّره :

إذا قلنا إنّ تاريخ المسرح مقترن بنشوء الحوار وتطوّره، أمكن فهم وظيفة الحوار الاجتماعية والفنية لأنّ المسرح نشأ في بيئة تمرور بالمتناقضات والتحوّلات الاجتماعية والحضارية. وفي خضمّ هذا كله نشأت الأطروحات الفلسفية التأمّلية والأخلاقية الفيزيقية منذ "طاليس" في القرن السادس قبل الميلاد، مروراً بسقراط (469 ق م - 399 ق م)، وأفلاطون (427-347 ق م) وأرسطو (384-322 ق م) وانبثق الجدال الفكري بين السفسطائيين (جورجياس، وبروتاغوراس) ونظرائهم. وتطوّرت مفاهيم السياسة والأخلاق والديمقراطية. وتركزت أسس المجتمع المدني القائم على ازدهار المؤسسات والفنون والمعارف. وعرف المسرح

في سياق هذه التقاليد الحوار بوصفه قيمة متعددة الأبعاد. وقد اصطبغ الحوار في أوّل أطواره بالاحتفالية الجماعية المشدّدة إلى اللحظة الديونيسية التي تمثل الرمز الحضاري والتعبييري لعملية تجسّد الفنّ الدرامي بعناصره البدائية. وشكّلت الأسطورة والدين الخلفية الرمزية لنشوء الظاهرة الدرامية، ولعبت عناصر التكرّر والجوق والإنشاد والمحاكاة الوظيفة الحقيقية للممثل والمسرح. وكانت هذه العناصر المقدّمة الأساسية لولادة المسرح بوصفه جنساً قائم الذات له خصائصه وميزاته. وفي هذا الجوّ الطقوسي الاحتفالي ولد ما اصطلح عليه بـ "الدثيرامب" (Dithyrambe) وشكّلت أسطورة "ديونيزوس" (Dionysos) موضوعاً أساسياً من موضوعات هذه الأغنية. وقد استطاع الأثينيون أن يجعلوا من المأساة فناً أدبياً رائعاً يتحوّل في إطاره، "القاص" إلى ممثّل ورئيساً للجوقة يضطلع بالدور الأساسي، فيمثّل شخصية الإله كما يقوم بسائر الأدوار. وكان كلّ مرّة يخاطب أفراد الجوقة في موضوع مختلف، وبهذا تعدّدت أغانيه وامتلأت المأساة حياة وحركة بفضل تنوّع مهمّته" (5).

وبذلك، ظهرت فكرة الحوار في سياق ما كان يتبادله الممثل من أسئلة وأجوبة مع أفراد الجوقة. فتطوّرت الأشعار "الدثيرامية" من طابعها الغنائي الموسيقي إلى حوار وخطب وأحداث. ويعود الفضل في ذلك إلى الشاعر "تيسيبس" (570 - Thespis - 530 ق م) الذي أوجد الممثل الواحد. والواقع أنّ تطوّر شكل الحوار الدرامي وتنامي صياغته ووظيفته الدرامية حصل على أيدي ثلاثين من المسرحيين هم "أسخيلوس" (Eschyle) (526 ق م - 456 ق م) و"يوريپيدس" (Euripide) (480 ق م - 406 ق م) و"سوفوكليس" (Sophocle) (497 ق م - 406 ق م).

ويمثّل مسرح أسخيلوس "تحوّلاً جذرياً في عملية الكتابة الدرامية ذاتها التي كانت قبله تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة أو مقطوعات وصفية سردية يتوجّه بها الممثل إلى الجوقة. فالجوقة كانت تحتلّ

المركز الهام في دائرة العملية المسرحية. وهذا يعني أن الدراما كانت في جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية درامية (6).

أما "سوفوكليس" فقد ساهم في تطوير الفن الدرامي. فأوجد الممثل الثالث وحد من حضور الجوقة وأغنى الحوار. وركب الأحداث تركيباً ونوع في الشخصيات وتخلّى شيئاً ما عن البناء الأسخيلوسي وعمّق وحدة الحدث الدرامي، فعَمّق بذلك الصراع وانكشف الحوار بينيته المتوترة في لغة تتراوح بين البساطة والرفعة والسخرية والمرارة. وفي لغة شعرية مليئة بالعواطف وتذوّق الجمال ورغبة في إحداث التطهير كما حصل في العديد من مسرحياته التي فاق عددها 110 مسرحية، رغم أنه لم يستطع التخلّص نهائياً من السرد الملحمي، كما جاء ذلك في مسرحياته: "أوديب ملكاً" و"أوديب في كولونس" و"أنتيجون" و"بنات تراخيس".

ولم يكن ما أنجزه "يوريبيدس" إلا امتداداً لهذا النهج وتطويراً له. فقد اهتمّ في حوار بالأسطورة (أسطورة هرقل، قصة ميديا وهيلين...)، محللاً النفس البشرية في ترددها ونزوعها نحو الخير رغم الشر الذي يطاردها.

إنّ ابتلاع ظاهرة الحوار، بما تعنيه من صياغة لغوية شعرية، وما تنطوي عليه من تعدّد في الأشخاص من الممثل الواحد إلى تعدّد الممثلين، وما يفضي إليه ذلك من اتساع خشبة التمثيل هو المقدمات الجوهرية لترسيخ أسس فن المسرح.

ولعلّ من سمات هذا الفن اقتران لغة الحوار فيه بالشعر في جزء كبير من مراحل تاريخه. وهي مسألة تقتضي، في نظرنا، الرصد والمتابعة.

## 2 - لغة الحوار:

إنّ من ألوان التركيب في الفن المسرحي أنّ جانب الخطاب فيه، من جهة كونه نصّاً، قد تتراوح بين الشعر والنثر: هيمنة الشعر لغة أو تسرّب النثر إلى الشعر حدّ التجاذب، أو هيمنة النثر في عصور متقدّمة. فللشعر في

هذا السياق حضوره الكلي في الأعصر الأولي للمسرح منذ القرن الخامس قبل المسيح إلى القرن السادس عشر مسيحياً. ومن اللافت للانتباه أنّ الحوار المسرحي ظلّ الشعر لغته وأداة إبلاغه حتّى بعد اعتناق المسرح من الدين على يد "يوريبيدس" وتخلّصه النسبي منه على يدي "سوفوكليس". لقد تحوّل المسرح في أواخر القرن الخامس (ق م) وأوائل القرن الرابع (ق م) إلى وجهة دينوية مع "أرسطوفانيس" (Aristophane) وتواصل هذا التقليد مع الرومان وكاد يخبر في القرون الوسطى حينما سيطرت عليه الكنيسة، إلا أنّ الشعر سرعان ما استردّ منزلته حينما تطلّعت رجال الدين إلى دور الموسيقى الكنسية، وأدركوا وظيفة الحوار المسرحي في تهذيب النفوس، وظهرت بذلك ما يطلق عليه المسيحيون "مسرحيات المعجزات والآلام". غير أنّ الصلة بين الشعر والنثر منذ عصر النهضة، أي منذ القرن 16م إلى القرن 19م، قد تغيّرت فبدأ النثر يتسرّب إلى بعض الجمل الحوارية كما حدث في مسرحية "هاملت" لـ "شكسبير" (Shakespeare (w) (1564-1616م) ومسرحية "القصة المفجعة للدكتور فاوستس" (The Tragical History of Doctor Faustus) لـ "كريستوفر مارلو" (Marlowe/C) (1564-1593) وقد صار النثر علامة مميزة في نصوص "موليير" (1622-1673) (Molière) المسرحية، وهو الذي استخدم الحوار الشعري والنثري معاً في حياة من التداخل في مسرحية (Princesse d'Elide) سنة 1664 وجعل الحوار كلّ ثراً في مسرحياته (médecin volant) سنة 1659 (Le mariage forcé) وفي مسرحياته الكوميديّة (Médecin malgré lui) سنة 1666 (L'avare) سنة 1669.

وقد استمرّ هذا النفس الجديد حتّى برز بشكل واضح مع الكاتب الفرنسي "لاموت" (La motte) سنة 1731 حيث كتب أول مسرحية تراجيدية نثراً.

على هذا الإيقاع من التداخل حدّ هيمنة النثر توصلت العلاقة بين الشعر والنثر. ثمّ بدأ الشعر منذ القرن

### 3 - الحوار وتطور الرؤية الدرامية:

فضلا عن تبدل أساليب لغة الحوار- كما أسلفنا القول- فإن الرؤية الدرامية من حيث صلتها بمفاهيم العمل المسرحي وابتنائها عن الشروط التاريخية والمعرفية للإنسان أثرت تأثيرا يَبِينُ في طبيعة الحوار ووظائفه وطرق صياغته. وقد مثّلت التجربة الشكسبيرية المسرحية لحظة تواصل مع المسرح الكلاسيكي ولحظة تجاوز له في آن. وتعدّ هذه اللحظة محصّلة لمنجزات الإغريق أولا والرومان ثانيا والمراحل الأولى لدراما عصر النهضة. فمن خصائص الحوار في الدراما المسيحية تقليصها لأشكال الصراع والتوتر والاعتماد على الطابع الغنائي التمثيلي المتّصل بالتعبير عن آلام المسيح وتجسيد وصاياه.

إن ازدهار الكوميديا منذ القرن الرابع عشر الميلادي في إطار المدرسة الإيطالية التي استفادت من التراث اليوناني والروماني واللاتيني (أعمال سينكا) قد أفضى إلى انتعاش الدرامي في عصر النهضة. وقد لعب الكاتب المسرحي الإيطالي "أرتينو" دورا أساسيا في بروز كوميديا دالارتي *commedia dell'arte* وهي "نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصّه إلى حدّ كبير على ارتجال ممثلته المحترفين التي تتجول فرقههم في مدن أوروبا الغربية الكبرى. وقد انحدرت أصول هذا الشكل التمثيلي الإيطالي، دون وعي أو تعمّد مباشر من مصادر عديدة موعلة في القدم مثل الألعاب الشعبية الرومانية. والألعاب الحواة ومهزجي ملوك العصور الوسطى وأمرائها المغنين المتجولين" (8).

ويمتاز الحوار في مسرح دالارتي بالارتجال، انطلاقا من موضوع سردي. وتتوزّع هذا الحوار إلى أحاديث فردية في سياق إنتاج شخصيات نمطية تستخدم الأقنعة والإضحاك والسخرية.

### 3 - 1 اللحظة الشكسبيرية:

يتفق الباحثون المهتمون بدراسة مسرح "شكسبير"

التاسع عشر (م) يسترد مكانته من خلال أعمال الشاعر "جوته" (Goethe, J/w)، بل وظهرت بعض النزعات في إعادة كتابة النصوص المسرحية الثرية شعرا.

ولعلّ هذا يعكس جدلا قائما بين رؤيتين:

- رؤية تؤكّد أهمية النثر في الحوار المسرحي. ومن الداعين إلى ذلك، رغم أنّ لهم تجارب في الكتابة الشعرية، "أبسّن" (Ibsen/H) النرويجي (1828-1906).

لقد بدأ "أبسّن" حياته شاعرا، إذ كتب زهاء 12 مسرحية شعرية بين 1850 و1867، ولكن في سنة 1869 اتّجه إلى الكتابة النثرية وأنهى تجربته سنة 1899 بمسرحية "عندما نفيق نحن الموتى" التي بلغ فيها أوج قدرته على سبك الحوار النثري في شاعرية بليغة "تفاعلت العواطف والأفكار" فيها بما "تبعث على الأسى والشفقة". ممّا دعا بعض النقاد أمثال "ميشال ماير" (M. MEYER) إلى الإفصاح عن رغبتهم في لو كتبت المسرحية شعرا، بل بلغ الأمر بـ "موريل براد بروك" (Maurel Brad Brook) في كتابها "إبسّن النرويجي" إلى "التعبير عن الأسف لهجر إبسن الشعر" (7). يقول أبسن في هذا الصدد سنة 1884 "إنّ فنان المشاهد الذي يتخصّص في مسرح اليوم ينبغي ألا يقبل التعامل مع النظم".

أما الرؤية الثانية فتؤيّد حضور الشعر في المسرح. ويعتبر الكاتب "أليوت" (Eliot, T. S) (1888-1965) أول من تصدّى لموقف الطيبين، منطلقا من حجج هؤلاء لتفنيدها، يقول: "إن أنصار المذهب الطبيعي يبعدون الشعر كلغة مسرحية لأنّه لا يتواءم مع الصنعة الطبيعية للحركة، بينما أنا أعترض على النثر في المقام الأول بسبب هذه الحجّة ذاتها التي يتصف بها النثر، ذلك أنّ هذه الطبيعة تؤدّي إلى التأكيد على السطحي والعاير، أمّا إذا أردنا أن نصل إلى الدائم والعالمي، فنحن نتجه إلى التعبير عن أنفسنا بالشعر".

ومن المدافعين أيضا عن حضور الشعر في الدرامي نذكر "كريستوفر فراي" الذي يعتقد أنّ الحاجة إلى الشعر هي جزء جوهري من الطبيعة الإنسانية.

بأعماق الذات البشرية في شتى نوازعها الخيرة والشريرة وإبرازها لقيم التوق إلى التغيير والطموح الفردي والعدالة الاجتماعية وتبلور مفهوم البطل المأساوي والجمع بين الكوميدي والمأساوي، كما أتضح ذلك في "كوميديا الأخطاء" و"هنري السادس" و"حلم ليلة صيف" و"تاج البندقيّة" و"ريتشارد الثالث" و"يوليوس قيصر" و"عطيل" وغيرها من المسرحيات- وظيفة في تلوين موضوعات الحوار وتنويع سجلاته وتكثيف أبعاده الدرامية.

### 3 - 2 خصائص الحوار في الدراما الحديثة :

إذا كان من سمات المسرح في مسيرته، عموماً، سعي رواده إلى توليد الناشئ والجديد من القديم والثابت دون انقطاع. فإنّ الدراما الحديثة -دون الميل إلى تاريخها، لأننا في سياق الحديث عن موضوع معلوم هو الحوار-امتازت بخصائص شكلية ومعرفية ومضمونية مثلت في بعض مناحيها أو فتراتها ثورة جذرية على الأسس والمفاهيم الكلاسيكية. ولا بدّ من القول إنّها لم تكن إلا نتاجاً لروح التطوير والتجديد التي برزت منذ المسرح الكلاسيكي، مروراً بمسارح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومن السمات العامة لهذه المرحلة الممتدة من القرن 18 إلى عصرنا الحالي :

أ - ولادة ما اصطلاح عليه بالدراما في سياق اصطلاحى فرنسي والقول بموت التراجييديا.

(وما بروز مفهوم الدراماتورجيا) (Dramaturgie) عند "ديدرو" (Diderot) و"مارسي" (Mercier) و"بومارشيه" (Beaumarchais) بتنوع الشخصيات وتلوين صلتها بالواقع لإلا تعبير عن التحول من الطبيعة الجميلة إلى الطبيعة الحقيقية، كما يقول ذلك "جان جاك روبين" (Jean jaques Roubine) (9).

ب - تعدّد اتجاهات الدراما: كالدراما العاطفية والدراما المنزلية والدراما البرجوازية والدراما الرمزية والدراما الواقعية. ورغم الاختلاف بين هذه الاتجاهات

(م1616-1564) Shakespeare (W) أنّ ذبوع صيته وعميق ما تركه من آثار مسرحيّة رفيعة الشأن يعود إلى عاملين أساسيين:

أ - اتغراس هذا المسرح في واقع تاريخي يتسم بانتشار الأفكار الجديدة وتبدّل قيم التفكير في العقيدة والسياسة والمجتمع. حيث برزت الطبقة الوسطى بوصفها فئة واسعة الانتشار. وهي تروم التعبير، بواسطة الفنّ عامة، والمسرح خاصة، عن طموحاتها وأشكال خلاصها، يرفدها في ذلك توقّر الحرية النسبية في التفكير والتعبير التي سادت المجتمع.

ب - تأصله في التراث المسرحي، إذ تأثر بمقومات الفنّ الدرامي الإغريقي وتجربة المسرح عند الرومان والدراما الإيطالية، بما أحدثته هذه الأخيرة من خلخلة للعديد من مقومات المسرح الكلاسيكي، إذ يجمع النقاد أنّ شكسبير استبط مسرحيّة "عطيل" من بعض أعمال الإيطالي "جيرار لادي سنثيو" التي نشرت عام 1565.

ت - إنّ تأثير هذين الإطارين المرجعين، مرجع ثقافي ومرجع تاريخي اجتماعي سيكون له الأثر في تميّز مسرح شكسبير وانخراطه في صميم عصره واستشرافه لأفق التجديد. وما تطوّر الحوار عنده بنية وموضوعاً إلا وجه من وجوه تطوّر بنية الكتابة وتمسرحها. فالحوار عنده من هذه الجهة متّصل بمحاولات شكسبير خرق وحدة المكان وتكسير وحدة الزمان كما حدث ذلك في مسرحية "عطيل" مثلاً.

كما أنّ إحداث العقد الثانوية والتكثيف من الشخوص الثانويين وتنويع أشكال الذروة والتناقض في مستوى الخطّ الدرامي العام وتعدّد المتحاورين على الركح في المشهد الواحد(عشرة أشخاص عوض ثلاثة) ودقة اختياره للغة، فضلاً عن استخدام الشعر المقفى ومزج الشعر بالنثر، كلّها عوامل ستساهم في تبدّل صيغة الحوار الشكسبييري وتنوّع أساليبه وتعدّد صياغاته. أمّا في مستوى الموضوعات، فلا شك أنّ للرؤية المسرحية الشكسبييرية- القائمة على الاهتمام



والأبحاث المسرحية. وظهر أعلام من أمثال "برناردور" (Bernard Dort) (1929-1994) القائل بأهمية الإخراج، معتبرا الإخراج واسطة بين النص والعرض، مؤكدا تلازم الركع والعالم (10)، وظهر المسرح الحر بفنسا الذي أسسه "اندرى أنطوان" (André Antoine) (1858-1943) سنة 1887. ودخل المسرح في التجريب وأوغل في ذلك حد الانفصال عن أوسع الجمهور، وتشكل ما يسمى بمسارح الجيب (Théâtres de poche). كما أسهم "ستانسلافسكي" (Stanislavski) (1868-1938) مساهمة نظرية وتجريبية كبيرة في خلق مسرح الممثل وإعداده إعدادا نفسيا باطنيا وجسمانيا. وأسس في هذا الصدد مسرح الفن بموسكو الذي يعد من المسارح الطليعية في العالم.

إن تعدد مدارس المسرح واتجاهاتها طوال هذه الحقبة الزمنية من طليعية ورمزية وتعبيرية هو علامة على الطابع الحدائي الموهل في الاختلاف. وما مثال "أرتو" (Artaud) (1868-1938) الذي يمثل رائدا من رواد الطليعية المسرحية إلا دليل على هذا المنحى. فقد جعل هذا "السرالي الكبير، كما أسماه "بارط" التجربة المسرحية راديكالية عندما طالبها بأن تجرأ على تغيير شامل في كل أنماط الحياة، وذلك عن طريق قواعد جديدة، ستكون في جزء كبير منها قواعد مسرح الطليعية. . وأراد من جمهوره أن يدخل في علاقة مع المادة المسرحية التي تشبه علاقة البدائي مع حفلة طقوسية. . لذا لا يلزم فقط أن يكون الكلام شاعريا، إنما يلزم أن تشمل اللغة دون تمييز تفضيلي كلاً من الصراخ والحركات الجسدية والضجيج والأفعال والخليط من كل هذا يجب أن ينتج على الخشبة مذبةعة عامة ويتوصف أجل مسرح القسوة" (11).

د- انقلاب المفاهيم من الحوار إلى السرد: وأحسن من يمثل هذا الانقلاب مسرح "برنت" (Brecht) (1889-1956) الملحمي الذي يعد ثورة حقيقية على المسرح الدرامي التقليدي من حيث التأليف النصي وكتابه الركبة وإخراجه. ويمكن اعتبار النمط السرد في الخطاب المسرحي أساسا من

من حيث الشكل والمضمون (ميل بعض أنواع الدراما كالدراما العاطفية إلى معالجة قضايا الطبقة الوسطى في أسلوب رومانسي وميل الدراما المنزلية إلى الاهتمام بطبقة التجار ونزعة الدراما البورجوازية إلى العاطفة والأخلاق لابرار البعد المأساوي وميل الدراما الواقعية إلى إثارة الجانب السيكولوجي للطبقات الاجتماعية والمناداة بقيم الديمقراطية والحرية والمساواة. .) فإنها حاولت إخراج صراع الإنسان من طابعه المجرد إلى طابع إنساني يحقق الإنسان فيه تواصله الحي مع ذاته ومحيطه وتاريخه، وبذلك برز ميل إلى الدراما الحديثة من خلال أعلامها الكبار مثل "ديدرو" (Diderot) (التراجيديا المنزلية) و"جوتيه" (Goethe) (1749-1832) و"شللسي" (Shelley) (1759-1825) و"فكتوريجو" (Hugo/V) (1818-1885) و"موليار" (Molière) و"راسين" (1699-1936) و"بلزك" (Balzac) (1799-1850) و"زولا" (1840-1902) و"تيكوف" (Tchekhov) (1860-1904) و"براندشو" (Shaw,G.B) (1856-1950) إلى إعادة صياغة أنماط الحوار وتشكيله تشكيلا مغايرا للبنى الكلاسيكية وجعله يعبر عن التوتر الروحي والنفسى والاجتماعي بوتائر مختلفة حسب اتجاهات أصحاب هذه المدارس.

ج- انعتاق المسرح التدريجي من سلطة النص لصالح سلطة العرض. وقد رافق ذلك تبدل في وظيفة الحوار وأطرافه وفضاءاته من اللغة المقروءة إلى اللغة الركبة، وإبلاء المتفرج بدل القارئ منزلة مهمة في سياق العملية المسرحية. فكانت الدعوة إلى تحطيم الحائط الرابع واختزال عنصر الإيهام والاهتمام بالعناصر الدراماتورية وتوسيع حقل الحوار في مجال الخطاب الصرف إلى مجال الاتصال والفرجة، حيث يتحقق التواصل بين الجمهور والممثل أولا والممثل والممثل ثانيا والممثل وفضاءه الجسدي والتجسدي ثالثا.

إن ما اصطلاح عليه بمصير الإخراج هو دليل تطوّر في الجمالية المسرحية. وقد شمل هذا التطوّر وظيفة الممثل والإضاءة والإخراج عامة. وبرزت في هذا النطاق كثير من مسارح العرض وتوزعت التجارب

الفوتوغرافية المعكوسة بالفانوس السحري على شاشة بيضاء. واستخدم في هذا الصدد تقنيات أخرى عديدة. وعرض على الجمهور عناوين الفصول حتى يوحي لنا بأن ليست غاية المسرح التطهير، وإنما التفكير. وعموما فقد ترك لنا "برشت" - من خلال مسرحياته المتعددة مثل "رجل برجل" و "أدوار الثاني" و "أوبرا القروش الثلاثة" و "الأم شجاعة" وغيرها من المسرحيات- رصيذا مسرحيًا أثر تأثيرا عميقا في حركة المسرح العالمي وأدخل على النص المسرحي أنظمة خطاب فكّ بها البنية التقليدية للحوار وأسبغ عليها، من خلال نقل الخطاب على لسان الشخص الثالث واستخدام زمن الماضي لنقل الوقائع وقطع قراءة الدور بالتعليقات والملاحظات، وظيفة تعريبية تجلّت في التباعد بين الشخصية المرجعية والشخصية المسرحية أي شخصية المحلّ، والتباعد بين زمن النصّ وزمن العرض وزمن الحدث. فبرزت الرواية شكلا من أشكال إعادة صياغة الحوار في زمن صار الحوار فيه بحثا عن تشكيل الذات في عالم متدهور على حدّ تعبير "لوسيان جولدمان".

لقد أسهم "برشت" مساهمة فعالة في تطوير مفهوم الحوار بمعانيه الفنية والسياسية وأسبغ عليه أبعادا تواصلية كسر بها منظومة الإيهام مولدا القدرة لدى المتفرّج على الوعي بكيانه ونقد واقعه الحيّ. ولعلّ هذا مادعا "بارط" في كتاباته المتنوّعة حول "برشت" إلى القول: "إنّ ثورة "برشت" المسرحية تكمن في هذه الازدواجية بين قديمة ما يعرض وحرية المتفرّج" (15).

تبين لنا، إذن، من خلال الوقوف على أبرز لحظات تاريخ الظاهرة المسرحية أنّ الحوار هو عمود المسرح الفقري وأنّ منزلته اختلفت من جهة البنية والوظيفة والمضمون والأبعاد باختلاف مذاهب المسرح واتّجاهاته. ولعلّ هذا ما عناه توفيق الحكيم برصده لأنواع الحوار وأساليبه وتقسيمه لهذه الأساليب إلى أربع:

1 - الحوار الشكسيري: وتهيمن عليه واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب.

أسس تميّزه عن الخطاب المسرحي الدرامي، والمسرح البرشتي ليس مجرد أسلوب في القول المسرحي وإنما يندرج في إطار رؤية متكاملة للمسرح ووظائفه من جهة تبدّل أدوار الحوار من طبيعة قولية هدفها التأثير في المتفرّج وتطهيره إلى طبيعة سجالية قوامها الجدل والوعي بالتناقض الكائن في الوقائع والعلم والإنسان. من هنا تنكشف الوظيفة السردية للخطاب المسرحي التي تهدف إلى تفكيك بنية الحوار التقليدي ذات البعد الواحد بتحطيم الجدار الرابع وإنتاج علاقات جديدة بين المتفرّج والممثل ببناء مسافة التباعد وتوكيد فكرة التغريب (Distanciation). إنّ المسرح عند "برشت" بهذا المعنى هو وسيلة للإنعاش العقلي، يحتفظ فيه المتفرّج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وبقدرته على النقد الواعي بشروطه. ولكي يتحقق ذلك، فإنّ المسرح الملحمي يستخدم عددا من الحيل والوسائل كالروائي والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة حتّى يظلّ المتفرّج بعيدا عن الحدث المسرحي وهذا ما يسمّى بالتغريب.

ويشكّل التغريب، كما يقول "عزّاد علي" "حجر الزاوية في نظرية "برشت" المسرحية" (12). وهو يعني عنده تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك والذي يجب أن يلتفت إليه، من شيء اعتياديّ ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص يلفت الانتباه ومفاجئ. ويصبح الشيء البديهي، في حدود معيّنة، غامضا. غير أنّ هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوما أكثر، ومن أجل أن يصبح المألوف مدركا يجب أن يبرز. يجب أن نبذ تصوّر الشائع الذي يزعم أنّ هذا الشيء لا يحتاج إلى إيضاح" (13).

وللتغريب وسائله، فمن تقنياته "تغريب النص والإخراج والموسيقى والإضاءة والديكور" (14) وتحريك خشبة المسرح من كلّ ما هو تأثيري أو تمويهي أي زائف. فالمسرح هو ضدّ الزيف، لأنّه مسرح يوقمك في ذاتك ووجودك وأخصّ قضايك. لذلك استعمل "برشت" اللاتفات والأفلام السينمائية والصور

2 - الحوار عند أبسن: وتهيمن عليه واقعية  
الأسلوب وشاعرية الجو.

3 - الحوار المولياري: وتهيمن عليه واقعية الهدف  
وشاعرية الأسلوب.

4 - حوار "جوته": تهيمن عليه فكرية الهدف  
وشاعرية الأسلوب (16).

هكذا نخلص إلى أنّ الحوار المسرحي شهد أطوارا  
يمكن تلخيصها في:

أ. طور الاحتفالية الجماعية الأولى يطقوسها الدينية  
والأسطورية حيث تعاملت الجماعة مع الحوار باعتباره  
عنصرا تعبيريا جسديا مكملا للحركة. ويصطبغ بعامل  
الارتجال البدائي الذي يفصح عن العاطفة والخوف في  
لغة شعرية.

ب. طور انكشاف البنية المتوترة للحوار وظيفيا  
ولادة الكتابة وتأسيس اللغة باعتبارها صياغة للعالم  
والأشياء، ذلك أنّ اللغة حسب "ماورن هايدجر" \* لا  
تكتسب حقيقة تاريخية فعلية إلا في الحوار. والحوار  
ليس مجرد طريقة تكتمل فيها اللغة، بل نستطيع أن  
نقول إنّ اللغة جوهرية لأنها حوار.. لكن ما تعني كلمة  
حوار؟ ببديهي أن يكون الحوار فعل أن يتكلم بعضنا إلى  
البعض الآخر حول شيء ما فتكون اللغة هي الوسيط  
الذي من خلاله يستطيع واحدنا أن يتصل بالآخر، أن  
يوصل إليه رسالة.. \* (17).

إنّ اللاتق للاتباه، أنّ تفكير "هايدجر" في اللغة  
إنما يتم داخل الحوار. فلا حديث عن الحوار إلا داخل  
اللغة. ولا حديث عن اللغة إلا بالحوار. فالإنسان،  
حين أنتج لأول مرة اللغة أنتج معها وفي الوقت نفسه  
اللغة الحوارية. وفي هذا السياق تندرج وظيفة التسمية  
عند "هايدجر": فإن أسامي شيتا، يعني أن أدخل معه في  
نوع من الحوار. ولهذا فإنّ الرمز لا يمكن أن ينخلق  
إلا بتسميته، إلا إذا كان حوارا. وحين نسّي الأشياء  
نتحاور معها. وحين نسّي العالم نتحاور معه.

بل يذهب "هايدجر" في السياق نفسه إلى الربط بين  
الحوار واللغة والتاريخ بالحديث عن ولادة العالم،  
فكان ولادة العالم وانبثاقه مقترن بتاريخ اللغة والحوار.  
يقول "هايدجر" "منذ أن كان حوارا، اختبر الإنسان  
أشياء كثيرة وسعى عددا من الآلهة. ومنذ أن تأزخت  
اللغة فعلا كحوار، انتقلت الآلهة إلى الكلام وانبثق  
عالم" (18).

وعلى هذا الأساس يعتبر "هايدجر" أنّ الآلهة كانت  
حاضرة في المسرح، إذ تمثل جزءا لا يتجزأ من طقس  
الاحتفال والمحاكاة والكتابة، لذلك حينما اكتشف  
الحوار وجدت الآلهة: فلا معنى للآلهة دون تسميتها  
أو إنطاقها.

أما الدائرة الثانية من هذا التطور فقد شمل التنبؤ  
تقنية الحوار على الممثل، حيث اتسعت دائرة التمثيل  
من الممثل الواحد متعدّد الوظائف إلى ممثلين فأكثر.  
وبذلك تجسّد الحوار ماهية وجودا وقضاء قول  
وحركة.

إنّ تطوّر الحوار - من وظيفة التطهير في المسرح  
الإغريقي إلى وظيفة تهذيب النفوس في المسرح الديني  
الروماني إلى وظيفة الكشف عن العواطف والهواجس  
ابتداء من القرن السادس عشر وصولا إلى وظيفة التعبير  
عن الأفكار والمواقف الاجتماعية والذهنية في مسرح  
القرن التاسع عشر إلى مرحلة مسرح التغيير وتغيير  
بنية الحوار وهيمنة الخطاب السردى مع بريشت بلوغا  
المسرح الجديد: مسرح القسوة بأشكاله الارتجالية  
والطقسية-هو جوهر ما به تطوّرت الأشكال المسرحية.

إنّ هذا التغيير العميق لا يمكن رصدده من جهة  
تاريخية ظاهرة الحوار في المسرح، فحسب وإنّما من  
جهة تطوّر نظرية الأدب والمسرح، اعتمادا على ما  
حقّقته الدراسات السيميولوجية للمسرح، وليس الحوار  
إلا أحد قضاياها الجوهرية بوصفه علامة متغيّرة تخضع  
لوجهة نظر المسرحي واتجاهه الفتي. ويشكّل الحوار  
من هذه الزاوية وحدة الخطاب. وفي هذا الصدد يمكن

العودة إلى "قاموس السيميوطيقا" لجريماس وكورتاس، حيث يعني الحوار عندهما "وحدة الخطاب وهي وحدة ذات طابع تلفظي، هي حسيلة بنية التخاطب" (19).

ويمكن الاستئضاء بموقف "جون بيار رنجيار" في كتابه: "مدخل إلى تحليل المسرح"، إذ دعا إلى ربط الحوار بالملفوظات والتلفظ. واعتبر أن الفروق الماتزة بين الحوار والحوار الباطني هي أقل بداهة مما نطق، وأن مفهومنا للحوار على أنه محادثة بين شخصين بالمعنى الصارم لتحديد مفهوم الحوار لا يجوز في كل أنواع الحوار المسرحي: فالحوار الباطني قد يحلل، مثلا، على أنه حوار مع ذات المتحاور أو حوار مع المطلق أو حوار مع شخصية متخيّلة أو مع شيء ما أو مع جمهور ما. إن الحوار بهذا المعنى لا يمكن أن يكون نتاج خطابين متصارعين، (الخطاب الغنائي مثلا) وإن فكرة الحوار القائم على التعارض لم تعد صالحة".

وقد تطوّر الحوار في المسرح الحديث حتّى صارت له أنواع يصعب حصرها. وقد جرى الحوار مع ذات الممثل دون أن يكون ذلك شكلا من أشكال الحوار الباطني الكلاسيكي. وقد جعل رنجيار الحوار متصلا بالحدث أي الحركة. ويمكن في هذا الصدد أن نميّز بين شكلين من الكلام: الكلام بوصفه حدثا. فإن تتكلم يعني أن تنجز حدثا (مسرح بيبكيت) أما النوع الثاني فهو الكلام باعتباره وسيلة للحدث ومثاله المسرح الكلاسيكي.. كما يمكن أن نميّز في نظره بين نوعين من الحوار: حوار مسطح حين يتصل كلام الشخصية

بما تلعبه أو تنقله الشخصية، وكأنّه يحدث تطابقا بين مضمون الكلام وشكل التعبير عنه بالتمثيل (في المسرح الكلاسيكي خاصة: أن يكون الحوار تراجيديا إذا كان المسرح تراجيديا) أما النوع الثاني المغاير لهذا الشكل فيتحقق حينما يفجّر المسرح التناقضات القائمة بين الشخصيات وخطابها، بين الكلام وإطار التلفظ (20).

هكذا تندرج مسألة الحوار في سياق نظري منهجي وتتخذ ألوانا من التحليل والإدراك والفهم يتناسب مع تطوّر الظاهرة المسرحية وتعدّد أدواتها وتغيّر وظائفها. وليس من الغريب أن نجد في المسارح الجديدة عند «أرطو» وغيره أشكالا أخرى من الحوار تتجاوز الشكل المنطوق للحوار إلى نظام علامي جديد، تشكّل الملابس فيه وحركة الجسد وعلامات الصمت وأنواع الإضاءة لغة حوارية مكثّفة بالأيام.

خلاصة القول إنّ الحوار، مهما كان كلاسيكيا أو مغرقا في الحداثة، فإنّه في كلّ الأحوال يعبر عن دلالات تاريخية ومجتمعية وثقافية بعيدة المدى: أبرزها أن نتعلّم الاختلاف وأن نمارس تعددية الفكر والرأي وأن نقراء وأن نشاهد النص والركب والعالم بعين تكون قد تمرّست بالألوان، لا عماها.

وحده المسرح، مسرح الفرجة ومسرح الحياة، يعلّمنا الحوار الخصب والمتعمق على الدوام.

## الهوامش والإحالات

- 1) رولان يارط: مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1987، ص 60
- 2) عوّاد علي: غواية التمثيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 21-
- 3) يعرف "بابيس" (Pavis, Patrice) في قاموسه المسرحي (Dictionnaire du théâtre) "الدراماتورجيا" بأنها: (Dramaturgie)

(Art de la composition des pièces de théâtre. Technique ou poétique de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre).

4) تتفق المعاجم المختصة في المسرح على تعريف "السينوغرافيا" (Scénographie) بأنها فنّ توضيب الفضاء الركي في المسرح (art de l'organisation de l'espace de la scène, au théâtre).

5) صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 24.

6) فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 73.

7) أبسن: عندما نبعث نحن الموتى"، ترجمة عبد الله عبد الحافظ، سلسلة المسرح العالمي، العددان 274-275، الكويت، 1994.

8 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985، ص 260

9) Jean Jacques Roubine: Introduction aux grandes théories du théâtre, Bordas, Paris, 1990, P54 (De la belle nature à la nature vraie)

10) من بين أقواله :

(Jamais je n'ai pu penser la scène et le monde l'un sans l'autre)

11) رولان بارط: مقال بعنوان "مسرح الطليعة الفرنسي"، ص 203

12) عواد علي: غواية التخيّل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 76

13) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف، بغداد، وزارة الإعلام، 1973، ص 107

14) غواية التخيّل المسرحي، مرجع سابق، ص 80

15) Roland Barthes: Ecrits sur le théâtre, Ed du Seuil, Paris, 2002, P93

16) عبد النعم تليمة في مقال له "ماهية النص المسرحي وطرائق تشكيله"، مجلة القاهرة، ع 86، 15 أكتوبر 1987

17) مارتن هيدجر: إنشاد النادى، تلخيص وترجمة ستام جتار، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 59

18) المرجع نفسه، ص 61

19) A-j. Greimas, J. Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage: T1, Hachette, Paris, 1979, P 99.

20) P Ryngaert, Introduction à l'analyse du Théâtre, Bordas, Paris, 1991, (J-P) 88/89

# أقنعة الأقنعة

## في مسرح عز الدين المدني

محمد عز الدين النازي

### مدخل :

ينشر إلا لكي تطاله أيدي المخرجين المسرحيين، لبعث الأرواح الثاوية فيه، وجعلها متحركة ومائلة أمام الجمهور. أو أن النص المسرحي لم يرد أن يخلص حقه في القراءة، كما تُقرأ القصة القصيرة، والرواية، والقصيدة، وقارئها أيضا يستعمل حواسه كما يستعمل مخيلته في الوصول إلى تجسيد للمعاني وتشخيص للأفكار، بل وتعلق بالفضاء أو الفضاءات التي يعمل الشاعر أو القاص أو الروائي على إخراجها من الجغرافية المعروفة إلى حقل رمزي للمعاني والدلالات.

ما هي المشكلة إذن، التي تعترض قارئ النص المسرحي المكتوب؟

المشكلة تتعلق بأنه يرغب في أن يتحول من قارئ إلى مشاهد، وأن يحول النص من الكتابة إلى المرمي، فهل هذا ممكن عبر القراءة؟ إنه غير ممكن. لأن القارئ يوضع هنا أمام عجز المخيلة على أن تحول المكتوب إلى مرمي ومشاهد، فتلك مهمة المخرج لا مهمة القارئ. وهنا لابد للقارئ أن يبقى قارئاً، مستكشفاً لأدبية النص المسرحي المكتوب، بكل إمكانات القراءة التي تصف وتؤول وتبحث في المعنى والدلالة والخطاب والتشكيل.

قد لا يعني النص المسرحي المكتوب، سوى أدبيته، وإمكانية ما يحمله معه من مكونات تصيح عرضاً بفعل المخرج. ومن ثم فإن كل قراءة للنص المسرحي المكتوب، لابد أن تقع في فئتين على الأقل، وحيث يبدأ الفخ الأول من الوضعية التي يتخذها القارئ تجاه اللغات والأصوات والخطابات التي يحفل بها النص، وهي ما يمكن تدبر أمر قراءته بواسطة كل المقاهيم والنظريات النقدية التي توجه القراءة أو تؤطرها أو تسعى إلى مدحها بطاقة الإبداع لتكون قراءة مبدعة. أما الفخ الثاني فيتجلى في كوننا لا نستطيع أن نقرأ نصاً مسرحياً مكتوباً، ودون أن نتخيل شخصياته وهي واقفة على الخشبة، وفضاءاته وهي معروضة أمام الجمهور. بمعنى أن القارئ يدخل في لعبة مع نفسه، وهي أن يتحول من قارئ للنص المكتوب إلى مشاهد مفترض، لا يقبل بمجرد القراءة، ولكنه يُسائل إمكانات العرض الثاوية في النص، وحتى وإن كان نصاً ذهنياً تتجاوز فيه الأفكار فلا بد لهذه الأفكار من أن تتجسد في شخصيات.

ولذلك، فثمة معضلة في قراءة النص المسرحي المكتوب، تتجلى في أنه، وهذا افتراض أساس، لم

## مسرح تجريبي، أم تجريب مسرحي؟

قد لا يعني المسرح التجريبي، الذي أسس له عزالدين المدني، نظيراً وكتابة، أكثر من أنه جماع علاقة قوية وحمة بين التفكير في المسرح وما ينبغي أن يكون عليه، وبين كتابة مسرحية تحاول أن تجسد مجموعة من القيم الفكرية والسياسية والثقافية، لها جمالياتها في الكتابة والعرض، بل إنها تبحث عن المكونات والعناصر والمواد التي تشكل هذه الجمالية في عمق القراءة والفهم والتأويل، سواء ذهبت هذه القراءة في اتجاه التاريخ ومرجعياته ومصنفاته أو في اتجاه التراث ولحظاته المتوترة والمتناقضة والمتصارعة، بين كونه لحظة كونية تنويرية، أو بين كونه لحظة لسديم من الظلام تسير فيه كل التراجعات عن القيم الإنسانية، فالتراث الثقافي والسياسي، وعبر شخصياته التي هي أفتعة، لا يوجد إلا في أفتعة لها أفتعتها، وبين القناع وقناع القناع، يحضر الموضوع الذي يحمل صراعاً دائماً بين قناع التنوير والتفتح على الآخر ومحاولة الخروج من مأزق اللحظة التاريخية، وبين قناع التراجعات الظلامية، والانتكاس التاريخي وإفساد كل ما هو جميل في عالم، مقابل محاولة الإبقاء على عروش مبرغان ما تهبها الريح.

الوضعان مع، قناع واحد، أو هما عدة أفتعة يتقنع بها الواقع السياسي والاجتماعي في شتى مظهراته وتفاصيله ومحكياته. إنهما يتجلبان أيضاً، في قناع القناع، فورا كل وضعية قناعها، كما وراها ما يسقط عنها القناع أمام الجمهور (أو القراء)، لتتم المواجهة بين الماضي والحاضر.

## مسرح بدون أفتعة

لنقل، إن ما يمكن استخلاصه من تجربة عزالدين المدني في الكتابة المسرحية هو استثماره للخطوات من التاريخ والتراث لكي يضيء بها عتمة الحاضر، فهو يضيء عتمة بعتمة، وهي وضعية لا تعنيه وحده،

ككاتب ومفكر، بل تعني كل الذين يحاولون أن يُجلبوا عتمة الماضي من أجل إجلال عتمة الحاضر، لكن هذه الوضعية، ومع كاتب مسرحي مبدع، تتحول من محاولة إضاءة العتمة بالعتمة إلى فضح قوي للعتمة ومكامن الداء فيها، وتشير قوي بكل مكوناتها السياسية والثقافية، من تسلط سياسي على الحكم، وتدخل للأجنبي في صنع القرار، وتفجير للشعب مقابل الحفاظ على عروش الحكام، ومؤامرات داخل القصور لقلب النظام وأخرى تحاك خارج الوطن ضد الوطن والشعب، وأشكال من المقاومة، مذهبية وفكرية وسياسية وعسكرية، كلها تواجه تخلف الواقع وتخلف إمكاناتها في إنقاذ الموقف.

هو مختصر غير مفيد، حقاً، لمستويات المعنى والدلالات في مسرحيات عزالدين المدني، وكأني به منظر إيديولوجي أراد أن يراهن على التشخيص المسرحي لأفكاره ومواقفه من الراهن وهو يصوغ قضاياها بصيغة الماضي، أو كأن ذلك المنظر السياسي والأيديولوجي، ما أراد إلا أن يُشهد الناس على واقع لم يكن من صنعه، وإنما أراد أن يُعيد تخيله على خشبة المسرح، وبرهاتين: رهان تجلية الحدث التاريخي في قالب تعبيرية جمالي فُرْجوي، ورهان نقل هذا الحدث بكل موحياته إلى هنا، والآن.

بهذه الجرأة المضاعفة، دلالياً وجمالياً، تنتفي الأفتعة، ونجد أنفسنا أمام شخصيات تخلت عن أفتعتها لتطرح علينا أسئلة هي غاية في هدم صورة الماضي وبناء صورة الحاضر، وهي أسئلة بدون أفتعة.

## في مرجعية مسرح عزالدين المدني أي تراث وأي تاريخ؟

التاريخ بئر قد يتخيل بعض السذج أن الماضي قد دفن فيها وأهيل عليه التراب، بينما التاريخ العربي الإسلامي، كتاريخ الشعوب الأخرى، هو جراح تحملها الذوات الفردية والجماعية، لخونة لأوطانهم،

وباعة لشعوبهم، ولأفراد أو جماعات مقاومة لعسف السلطة الحاكمة والمنافحة عن بقاء القيم الإنسانية، وحق الشعب في الخبز والحرية والأمن والاستقلال الوطني.

معينان للتراث والتاريخ، لا نأتي بهما من منظومة فكرية أو ثقافية، ولكننا نلصقهما فيما يمكن استخلاصه من مسرحيات عز الدين المدني، وهي تبني التراث والتاريخ بناء إبداعيا لا تخلصه إمكانات التعبير الفني والجمالي وتقنيات التشخيص المسرحي من نظراته العميقة والثاقبة، التي تجعلنا نراها وهي لا تقوم على فراغ، بل على نظرة غير بريئة للتراث والتاريخ، كما أن نظرتها لمفهوم المسرح التجريبي، هي نظرة أخرى غير متعارضة مع السابق، بل إنها، وكلمة تجريبي، لا تنحس في إطارات صلبة وميتة وعديمة الإشراق لما هو تراث وما هو تاريخ، لأنها تلاعبه وتستدرجه بما يحمل من معان ودلالات، ليقول معاصرتة بشكل ضمني، وليقولها من داخل لُيُوسِيهِ التراثي والتاريخي.

من غير شك فإن كتابا عربيا آخرين للمسرح، أو شعراء كتبوا الشعر المسرحي، أو روائيين، قد فعلوا نفس الشيء، في قوالب أو توظيفات أو طرائق للاشتغال، تبدو متباينة ومختلفة في مناورتها وهي تحاول أن تجمع بين شكل تعبري حديث هو المسرح أو المسرح الشعري أو الرواية، وبين مواد تاريخية وتراثية أغلبها موجود في المراجع التاريخية وفي كتب التراث أو حتى في الذاكرة الثقافية الشعبية. هو باب مفتوح للاجتهاد في إبداعية نصية معاصرة تستلهم أو توظف التراث والتاريخ.

لكن ما يميز تجربة عز الدين المدني، في مسرحياته هذا التوظيف لأساليب النداء، والنصوص الخطابية المبتنية في ثنایا الحوار المسرحي، أو حتى وهي نفسها تتحول إلى نصوص يؤديها الممثلون على شكل حوار، وكذا احتفاء أعماله بالأشعار المبتوثة فيها، وبالنصوص التاريخية التي يقدم بها لهذه الأعمال، وأحيانا، بنزعة

سُخْرَوِيَّة (من السخرية) تقلب الأوضاع وتغير المواقف وهي تعيد تشخيصها من جديد.

يلاحظاً أيضاً، اهتمام عز الدين المدني بجعل الحيوانات والأشياء شخصيات في مسرحه، ناطقة ومتحركة ولها أدوار إلى جانب الشخصيات الأخرى، ومن أمثلة ذلك "الخيل" في مسرحية قرطاج، و"الساف" في مسرحية السلطان مولاي الحسن الحفصي، والحمير والأبواب في مسرحية شذرات من السيرة الرشدية، وهو اهتمام يندرج في إطار أسنسة الجماد والحيوان، وجعلهما يفكران وينطقان كما يفعل البشر، فضلا عن المنحى الجمالي الذي يذهب نحو خلق الفرجة، فالمشاهد التي حضر فيها "الساف" في مسرحية السلطان مولاي الحسن الحفصي كانت تجمع في وحدة متكاملة بين جمالية العرض وبين عمق الدلالة.

كَمْ هائل من الأعمال، يُنْظَمُهَا هذا الناظم الداخلي، على مستوى الاشتغال، حتى وهي تأخذ مظهر التعدد في اختيار اللحظات التاريخية، والشخصيات التراثية، فالأعمال التي قُتِبَها بمراجعتها، جعلتنا نبحت في الأنساق الباطنية التي تشكل المظاهر الخلاقة في تجربة عز الدين المدني، وهي:

- 1) على البحر الوافر .
- 2) التربع والتدوير .
- 3) ديوان الزنج .
- 4) الحمال والبنات .
- 5) الفُرْس .
- 6) ثورة صاحب الحمار .
- 7) شذرات من السيرة الرشدية .
- 8) تعازي فاطمية .
- 9) الغفران .
- 10) حمودة باشا .



11) رحلة العلاج.

12) مولاى السلطان الحسن الحفصى.

13) قرطاج.

قضية أبعد، وهي كونية العمل المسرحي، وانفتاحه على الثقافات والحضارات، فالنص المسرحي في رأيه، من حيث هذا الامتداد في الأفاق، هو : " رباط بالكون، ومَدّ، ومستوى "، من حيث البناء والتشكيل، هو " نسج ونسج "، وأما عن اختراق الثابت في التاريخ والتراث من أجل جعله متحولا، فالكااتب يرى أن " من لا يضع في حسابه الخرق لا يكتب النص المسرحي ". هي جملة من المواقف والرؤى، تتأطر بها الكتابة المسرحية ولاشك، وتفعّل فيها من خلال الممارسة، ومن ثم فإن الجديد الذي يقدمه عزالدين المدني في كتابته المسرحية، هو مساهمة دينامية في ردم للهوة التي يمكن أن تقوم بين الأصالة والمعاصرة.

ردم ممكن، لتاريخ ممكن، من أجل الاقتراب من معاصرة ممكنة، وهو إشكال صعب مهما وجد له بعض المنظرين طرائق وحلولاً للقاء مع الآخر، على مستوى العلم والفلسفة والقوانين الوضعية والأوقاف الدولية حول حقوق الإنسان بما يتشعب عنها من حقوق المرأة وحقوق الطفل وغيرها، فالأمر ليس مجرد أعراف وتسنن قرائن، ولكنه استيعاب لتاريخ الذات وتاريخ الآخر، ذلك الاستيعاب الذي لا يبدأ إلا من مقدمات تاريخية لا غنى عنها، ونتائج يجب تأملها، وإلا فهو بيع الذمة للآخر، أي ما يعني التبعية السياسية والاقتصادية والثقافية، وهي تبعية حكم ونظام سياسي لا تبعية شعب، ومن هنا يقع الشرخ بين الحاكم والمحكوم، وبين الحاكم ومن يحكمه من الخارج.

اختلالات تقع في تواريخ متباينة على المستوى التاريخي والجغرافي، تبني اختلالاتها مسرحيات عزالدين المدني، على البناء النصي المسرحي، الشاهد على الوقائع، والمسائل لها، والباث عبر الحوارات المسرحية خطابات متعارضة ومتناقضة هي أصوات متعددة ومتنوعة بتعدد المواقف من الذات والمجتمع ومن التحول والإنسان.

إن عزالدين المدني في مسرحياته، ليس مجرد منظر للإختلالات التي عرفها التاريخ العربي، وقارئ له

وفي كل هذه الأعمال، تزدهم الحوادث والوقائع والتوقعات، فيبدو الهاجس التاريخي ملحا على الكاتب، لا ليستعيد التاريخ من أجل استعادته، ولكن ليطبعه بالدلالات والمعاني التي تجعله مفيدا في فهم الحاضر. كما يمكن أن نلاحظ أن الكاتب يجمع بين هاجس الإبداع وهاجس التنظير لهذا الإبداع، سواء من خلال كتابه: " الأدب التجريبي "، أو من خلال بعض المقدمات التي كتبها لأعماله، والتي يصوغ فيها جملة من المفاهيم حول الحداثة وتحديث الكتابة، وهي مفاهيم وإن كانت لها مرجعيتها في النقد الغربي الحديث، وخاصة منه النقد الجديد، فإنها تسعى من خلال ما يقدمه عزالدين المدني إلى التجذّر في الكتابة نفسها، وبذلك فهو يسعى إلى تقديم مسرح عربي حديث، مادته الأولية من صميم التاريخ والتراث العربيين، ورؤيته لهذه المادة، وصياغته لها، رؤية معاصرة.

ولقد سبق أن أثار انتباهنا اعتماد بعض مسرحياته على إلقاء نصوص طويلة، وحيث يكاد العمل المسرحي يكون خاليا من الحوار. يقول عزالدين المدني في المقدمة التي كتبها لعمله " ثورة الزنج "، وهي بعنوان: " نحو كتابة مسرحية عربية حديثة ": " النص المسرحي لا يشتمل بالضرورة على الحوار، إذ كل نص هو نص مسرحي بصورة مبدئية"، وبذلك فإن هذه الممارسة تخلخل المفهوم السابق عن خصوصية المسرح، والذي يرى فيه فنا للحوار. وإذا كان الكاتب يقوم بتهجير الأفكار والمواقف من الماضي إلى الحاضر، فهو في المقدمة نفسها يطرح هذا السؤال: " كيف يسافر النص، من جيل إلى آخر، من إنسان إلى آخر، من ثقافة إلى أخرى، من حضارة إلى أخرى، من الحاضر إلى المستقبل، دائما، دائما...؟ ". إنه هنا يطرح

بالقلعة، ليخبره الملك بأنه قد عفا عنه، ويريد مساعدته، وهو ما يرفضه عبد الرحمن، لأنه مشغول بكتاب ألفه ويرغب من ورائه أن ينضم " دار الإنسان " التي هي مجمع علمي للعلماء، وبعد زيارات متكررة لا يتم استقباله فيه يخضع لمحاكمة العلماء الذين يرمونه بالجهل، فينبذونه، ويخرج من المجمع رافضا ومرفوضا. يستقبله الملك ويكلفه بمهمة إخماد الفتنة في الجنوب، ثم يحضر مجلس الأشياخ السبعين ليجاور ممثلي القبائل والجهات في قضايا البلاد السياسية، فيتأمرهم عليه، ويضطر إلى مغادرة البلاد بعد أن حاصره رجال الشرطة.

تعرض المسرحية للحدث السياسي في إطار تاريخي، يتجلى في حكم الملك، وفي الفتنة، وأحقاد الملوك على الملوك، وكذا في الإشارات المتقطعة لمحطة ابن الخطيب في الأندلس، وإلى حكم الملك أبي عنان في المغرب الأقصى وحكم الملك أبي حمو الزياني في المغرب الأوسط. وصديق عبد الرحمن هو ابن الخطيب الذي عزل من منصبه وتم التنكيل به وقتله وإحراق قبره.

وفي مقابل هذا الإطار التاريخي، تحضر جملة من الإشارات التي تضع الأحداث في جو من المعاصرة، منها استعمال عبد الرحمن للطائرة في مجيئه إلى تونس وإيابه منها، وبناء الملك أحمد لمفاعل نووي لتحلية مياه البحر، ووجود الجامعة، وغيرها من الإشارات التي تضع أحداث المسرحية في زمننا المعاصر.

ما الذي تريده المسرحية بهذه المجاورة بين إشارات تحيل على الزمن التاريخي وأخرى تحيل على الزمن الحاضر؟ إنها تستعمل الماضي قناعا للتعبير عن المعضلات السياسية التي يعيشها عصرنا، وأخطرها فساد الأوضاع السياسية، وفساد الإدارة وفساد الجامعة وفساد المجتمع.

تبدو شخصية "عبد الرحمن" وهي تتجول في الزمنين: الماضي والحاضر، وكأنها شخصية تعيش

قراءته الخاصة، بل هو أيضا، مهندس لفضاء الخشبة، مخرج لأعماله بامتياز، لأنها - وإن كانت لا تغيب حق المخرج في الاجتهاد - فهي مكتوبة لكي تقدم على الخشبة، بكل مستويات بناء المشاهد والديكورات وشخصيات الممثلين وخلق فضاء الخشبة بتنوعاته الممكنة. إنه، يورطنا في القراءة لأعماله، لأنها في الأصل، ما كتبت إلا لكي تمثل.

ولعل مرجع ذلك، في اعتقادي، يعود إلى أن شخصيات أعمال عزالدين المدني، فضلا عن أنها متصارعة بما يمنحها بعدا دراميا، فهي أيضا، تحمل مكبوتاتها وجراحها وندوبها الداخلية، ولذلك فهي تبدو إما في حاجة إلى الكلام أو إلى من ينوب عنها في الكلام، ولأنها بكل تأكيد، تحمل جراح الذات وجراح التاريخ.

إن إطلالة عابرة، على عالم عزالدين المدني ونصوصه المسرحية، لا يغني مطلقا، عن التوقف الطويل، الفاحص والناقد، لكل عمل من أعماله المسرحية، كما لا يغني عن مشاهدة الأعمال، من أجل إضاءة أخرى لا تقل أهمية عما تنضيه الكتابة، وهي إضاءة الإخراج المسرحي، وإضاءة جسد الممثل، وإضاءة ما يمكن أن يُكتشف من ضوء لدى الجمهور المشاهد.

**على البحر الوافر / الترييب والتدوير**  
(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 1، 1989).

بناء دائري يقوم على افتتاح المسرحية بوصول "عبد الرحمن" إلى مطار تونس بواسطة الطائرة، عائدا إلى وطنه بعد غياب استغرق أكثر من عشرين عاما، ليشهد على واقع بلاده السياسي، ثم انتهائها بفرار عبد الرحمن من وطنه بواسطة الجو.

تقدم المسرحية مجموعة من المشاهد التي تصور الأحداث التي عاشها عبد الرحمن، بدءا من تفتيشه هو ورفيقه صالح، واستنطاقه في المطار، إلى لقائه مع الصحفيين ولقائه بالملك أحمد في القصر الملكي

أحمد بن عبد الوهاب (أمام باب مجلس المظالم).

أحمد بن عبد الوهاب (بين الناس). إنخ...

وتشير هذه اللوحات ملاحظة أساسية وهي الغياب شبه الكامل للحوار المسرحي، فتمه خطاب يلقيه أحمد بن عبد الوهاب، مسكوك العبارة، يلهج بلغة تراثية هي التي يناز من خلالها "الجاحظ"، التي توهم أنه قد هجاه في رسالته "التربيع والتدوير" التي استعارت منها المسرحية عنوانها. إن غياب الحوار المسرحي، الذي يدار عادة بين عدة شخصيات في المسرحية، هو موضع سؤال عن التجريب الذي مارسه عز الدين المدني في هذه المسرحية، وهو يستعير عن الحوار المسرحي بحوار من جانب واحد هو الذي يلقيه أحمد بن عبد الوهاب، وعن تعدد الشخصيات في المسرحية بشخصية مركزية هي التي تستلم مهمة تناول الكلام، حتى مع حضور شخصيات أخرى: الخليفة، رئيس مجلس المظالم، المستشارون والقضاة، فهي شخصيات لا دور لها سوى خلق فضاء ملائم، وحافز ملائم لأحمد بن عبد الوهاب على الكلام.

تلجأ المسرحية إلى استعمال القناع التاريخي، من خلال الفضاء الزمني الذي توضع فيه الأحداث، فهي تجعل من أحمد بن عبد الوهاب رئيسا للكتابة في ديوان الإنشاء والعلامة، كما أنها تستحضر الخليفة، والجاحظ، ومجلس المظالم، وكلها إشارات تحيل على الإطار التاريخي الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فضلا عن أساليب المفاخرة التي تحفل باللغة التراثية، وتُشيع النص بسلطة هذه اللغة عليه. مع ذلك، فإن أحمد بن عبد الوهاب الذي "عاش في القرن الثالث، في بغداد" (كما تقول المسرحية في ص 117) ففي المشهد المعنون بـ "أحمد بن عبد الوهاب (يشرح أمره وشأنه)" نجده يتحدث عن جملة من مظاهر عصرنا، فهو يؤدي من راتبه (الضمان الاجتماعي)، و(التقاعد) و(فاتورة السيارة التي اشتراها لابنته حتى تستريح من شقاء الحافلات والطاكنيات للذهاب إلى الجامعة)،

الحاضر في الماضي، كما تعيش الماضي في الحاضر، لتشهد على ما يمتد من الماضي إلى الحاضر من فساد يدعو إلى المواجهة والرفض، والشهادة على فشل كل مصالحة بين النظام السياسي الفاسد وبين معارضيه المتفين في الخارج الذين يعودون إلى بلده لتحمل المسؤولية في إصلاح الأوضاع.

على أن المسرحية تبني جمالياتها الدالة من خلال تنوع الفضاءات: المطار، الشارع، القصر الملكي، دار الإنسان، مجلس الأشياخ، لأنها تفكر خلال الكتابة في الفرجة، وفي تنوع المشاهد واللوحات، كما أنها تخلق البعد الدرامي من تصارع الشخصيات وهي تقدم وجهات نظرها المتباينة، ومن تولينات شخصية "عبد الرحمن".

إنها بذلك، تؤسس للعلاقة الحميمة بين النص المسرحي وبين أدائه على خشبة المسرح، كفرجة لها وعيها السياسي ولها أيضا وعيها الجمالي.

وفي مسرحية "التربيع والتدوير" يقف أحمد بن عبد الوهاب رئيس ديوان الإنشاء والعلامة أمام الخليفة ليقدم شكواه من الجاحظ، الذي هجاه في الرسالة التي تجعل المسرحية عنوانها. بين المفاخرة والهجاه، تبرز الأحوال التي يعبر عنها أحمد بن عبد الوهاب وتبائن، فمن المفاخرة بجده ووالده وب نفسه إلى هجاه الجاحظ إلى ذكر حالته المادية وتفاصيل مداخيله ومصاريفه، وحيث يمتزج حضور ابن عبد الوهاب في زمن غابر بحضوره في عصرنا وهو يأتي على ذكر السيارة وأشياء أخرى تنتهي إلى عصرنا. علما بأن المسرحية مكونة من مجموعة من اللوحات، كلها تخص حالة أحمد بن عبد الوهاب، والتي وضع لها المؤلف عناوينها، وهي:

أحمد بن عبد الوهاب (يصلي).

أحمد بن عبد الوهاب (يبتهل إلى الله).

أحمد بن عبد الوهاب (في طريقه إلى مجلس المظالم).

يبرز سؤال دال:

كيف سبني هذه المدينة؟ عباسية أو أندلسية أو فاطمية أو رومية أو صينية أو فرعونية؟ (ص 62)، وهو السؤال الذي يوظف رمزية بناء المدينة المرادف لبناء الثورة، وعلى أي نمط سابق، سيما وأن بناء المدينة يعني بناء الدولة التي تحتاج إلى مرافق الصحة والتعليم والشغل والقضاء والإدارة. يفكر أعضاء مجلس ثورة الزنج في تسويق ملح البصرة وبيعه إلى غير أعدائهم العباسيين.

تحضر شخصيات الوفد الرسمي العباسي إلى مجلس ثورة الزنج للتفاوض، ومن بينها صالح بن وصيف سفير الخليفة المعتمد على الله وأبو جعفر بن جرير الطبري صاحب "تاريخ الرسل والملوك" ويحيى بن خالد شاعر بلاط الخليفة، ثم يبدأ التفاوض على السلم ويعقد الاتفاق على السلم بين الزنج والعباسيين، مقابل تزويدهم بالمدرسين والأطباء، ومنحهم قرضا ماليا قدره مليون دينار ذهباً، لكن وفي جولة أخرى يحضر الوفد الرسمي العباسي ليقيم على أن الأموال قد نُهبت، وأن حياة الرعد قد أغرت أعضاء مجلس الزنج فبنوا بيوتاً فاخرة لمسكنهم وسافروا ليروا الدنيا، وهم بذلك قد أفسدوا كل اتفاق بينهم وبين بني العباس، وبعد المحاسبة والتفريع يقترح الوفد العباسي قرضا آخر يبقى في خزانة الدولة، مقابل شراء كل الملح من الزنج.

يقوم الخلاف بين أعضاء مجلس الزنج، ويظهر من بينهم "رفيق"، الشاب المتعلم، الراضل لأي اتفاق جديد مع العباسيين، والداعي إلى استمرار الحرب عليهم واحتلال مناطق أخرى وصولاً إلى دار السلام لتعم الثورة، وهو يحاسب رفاقه على الاستسلام، وإفشال الثورة بمصالحة لم تأت بشيء مع الأعداء. لكن "رفيقاً" المنشق على الجماعة يبقى وحيداً في موقفه، وهو يصف المرحلة الحالية، بـ "الاستعباد الجديد".

إن حدود تأويل نص "ثورة الزنج"، بما يحيل على

وهي إشارات تضعنا في قلب زماننا المعاصر، كما أنها مفتاح لفهم العلاقة بين الشخصية التراثية التي اختارتها المسرحية وبين دلالتها في الحاضر، وحيث يشغل النص على استحياء التراث للاقتراب من قضايا العصر، وهو منطق أدبي تشترك فيه مع المسرح باقي الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، بحثاً عن أفتنة للحاضر، توجد ثابوة في أعماق الشخصيات والأحداث والمواقف التي يحفل بها تراثنا العربي الإسلامي.

**ديوان الزنج :**

(دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1997).

تصدر المسرحية كلمة للمؤلف يُصدر بها طبعة المسرحية، وتوطئة للأستاذ الطاهر قيق، ونص مكثف في ومضات وإشارات يشرح فيه المؤلف مفهومه للنص المسرحي، بعنوان: "نحو كتابة مسرحية عربية حديثة"، وهو نص يعكس ثقافة المؤلف ووعيه النظري بالكتابة المسرحية وجمالياتها وخطاباتها. ثم يعقب ذلك "بيان حول استعمال القضاء المسرحي في هذا الديوان" يشرح فيه المؤلف تصوره لمسألة الاستطاد في الكتابات التراثية العربية وعلاقتها بتعدد مستويات الركح أو الخشبة. يعني هذا التعدد في "أركاح" (خشبات) الديوان تعدد مستويات الفرجة، وهي مسألة لها علاقة بالإخراج المسرحي، كما لها علاقة برؤية المؤلف لطريقة عرض الأحداث.

بعد تقديم شخصيات مجلس ثورة الزنج، نراهم مجتمعين يستعدون لبناء مدينة "المختارة"، على عدم توفرهم على المواد الضرورية للبناء، ويدور الحوار بينهم حول الحرب وما تحتاجه من سلاح، فهم يريدونها: "حرب إنهاك، حرب استنزاف، حرب انتهاك، حرب استفاد، حرب استهلاك وهلاك" كما يتداولون أمرها فيما بينهم (ص 43)، ثم يفكرون في الإغارة على البصرة فيحتلون، ويفكرون خلال حواراتهم حول الثورة في التحالف مع القرامطة أو مع الخليفة الفاطمي أو مع يعقوب بن ليث الصفار.

## الحمال والبناات :

(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر)

في هذا النص المسرحي يلجأ المؤلف إلى استخدام شكل تعبيرى شعبي يتجلى في راوي الحلقة (المداخ) الملائم لصبي يذق على البندير وللقرود، كما أنه في مواجهة دائمة للجمهور المتعشش إلى الحكايات الجديدة التي تخرج عن المكرور والمعاد.

نقرأ في صدر النص: "تنوعات مسرحية من ألف ليلة وليلة". والحكايات التي يقدمها "المداخ" لجمهوره من المتفرجين، هي بالفعل، من ألف ليلة وليلة، أعاد المؤلف صياغتها ومارس عليها نوعاً من التقطيع المشهدى، وهي تجربة تعود مرة أخرى إلى استلهام التراث في شكله الحكائى (السردي) لجعله مادة للفرجة المسرحية. وبالرغم من بناء عوالم المحكيات في النص من حكايات لها مرجعيتها المعروفة، فقد حاول عز الدين المدني تطويعها في قالب مسرحي يلفت نظر القارئ والمتفرج إلى أمرين:

الأول: هو إمكانية بناء مسرح عربي على أشكال تعبيرية تراثية، اشتغل فيها الجسد (الممثل) والفضاء (الحلقة / خشبة المسرح) وما ويمكن أن يحققه ذلك من تجول في الأزمنة والتواريخ، بالحرية نفسها التي يتحرك بها جسد (المداخ).

والثاني: هو الدخول في أعماق النفس البشرية، وتعرية الواقع الفاسد، ونقد الأوضاع الاجتماعية، تحت غطاء من سحر الحكاية وجاذبيتها، وحيث يمتزج الدارج بالفصحى، والشعري بالشري، والخيالي بالواقعي.

يندرج هذا النوع من الكتابة المسرحية، في إطار البحث عن شكل تعبيرى ملائم للمسرح العربي، يستمد وجوده من الأشكال ما قبل مسرحية التي عرفت في الطقوس والممارسات والحفلات، كما عرفت في أنماط تعبيرية ابتكر فيها الإنسان العربي خصوصيته في "مسرحة" بعض المواقف والأحداث.

ولتحطيم المسافة القائمة بين حرفية النص التراثي

قراءة هذه الأحداث قراءة معاصرة، لابد أن توصلنا إلى قراءة أوضاع الثورات التي عرفتها بلدان العالم الثالث وهي تتحرر من الاستعمار التقليدي لتقع في الاستعمار الجديد، بكل مظاهر غزوه الثقافي والتكنولوجي وتطويفه لهذه البلدان بالمديونية، وحيث لا يبقى من أفكار الثورة غير الأدبيات التي لا تتجسد أفكارها في الواقع. فتورة الزنج، قامت لنصرة الفقراء والدفاع عن مصالحهم، وهي بمعنى ما، ثورة اشتراكية سعت إلى ردم هوة الفوارق الطبقية، وجعل الثروة الوطنية ملكاً عموماً يتقاسمه الناس سواء بسواء، لكن سياقات التجربة أكدت فشل الثورة، ودخلوها في نفق جديد.

ويمكن النظر إلى اللحظة التاريخية التي استلمها العمل المسرحي، على أنها تشكل نوعاً من المعادل الموضوعي لما عاشته بعض بلدان العالم الثالث وهي تتحرر من الاستعمار التقليدي لتقع في الاستعمار الجديد، وهو ما يفاجئنا العمل المسرحي نفسه بتوضيحه والإعلان عنه، مفتاح للتأويل الممكن لثورة الزنج: "أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج... لقد ألقت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات والانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي عدد من بلدان العالم الثالث". (ص 107).

بهذا النص المتضمن في الديوان، يتم الإعلان عن النوايا الخفية للمؤلف، وهو يوجه القراءة والملاحظة نحو قراءة غير تاريخية لثورة الزنج، وهي القراءة التي تنتقل باللحظة التاريخية إلى لحظة المعاصرة.

وعلاوة على ذلك، فالنص مشحون بأسئلة التي تخص مصائر الشعوب وهي تبحث عن أفق للتحرر وتقاسم الثروات، كما أنه مشحون بأسئلة أخرى تتعلق ببناء مسرح مغربي عربي مبتكر، لا يقلد نموذج المسرح الغربي، بل هو يبحث عن خصوصيته كمسرح يوجد داخل ثقافتنا العربية، يستلهم التاريخ والتراث ويوظفهما ويقرأهما من جديد، قراءة تسعى إلى بناء المعنى والدلالة، وبناء جمالية الأشكال التي تكنسب خصوصيتها من عمق هذا الاستلهام والتوظيف.

المقاومة فاجأتهم، ففر الملك ذليلاً ليعود بالخسران، فيجد أعضاء مجلس المستشارين في دولته يفكرون في عزله، بعد أن جاءهم حامل البريد بخبر الهزيمة، ومع ذلك، ولأن الحرب في دم الملك، فقد أعلن أنها الجولة الأولى، وأنه سيقوم بجولة ثانية.

نص مسرحي قصير، دال على زمن الحرب، والطغيان العنيف الجاثم في نفس الملك وهو يحلم بتوسيع أراضيه مملكته على حساب حرية وأمن واستقرار شعب آخر. تجريب آخر للممارسة المسرحية، يقوم به عز الدين المدني، من خلال أحداث تبدو ضاربة في التاريخ، ولكنها تضرب في صميم الحاضر، وحيث الحروب التوسعية، وحروب الحدود بين الدول، تحرق أمل الشعوب في الأمن والخير والحرية.

#### ثورة صاحب الحمار :

(الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1988).

تبدأ المسرحية من فشل ثورة أبي يزيد صاحب ثورة الحمار، ومواجهته لشيوخ القبائل، وتحقق الهزيمة بعد طغيان أبي زيد واستباحته للنساء والأموال وتغير شخصيته من زعيم يعيش حياة الشظف إلى صاحب أبهة وعيش كعيش الملوك، وبعد سقوط الشعارات الثورية التي كان يحملها، فيستجد بأشياخ قبائل البربر لمواجهة عدوه أبي الطاهر إسماعيل الفاطمي. لكن أهل القيروان، مع لحظة انتظاره يصفونه بالدجال، والمنادي يدعو الناس للفرار إلى سوسة أو المهدية، يسمونه صاحب الدابة الذي بمجيئه تتحقق علامة من علامات الساعة. يكتسح أبو يزيد البلدان ويسبي النساء ويحجز على أموال التجار، فيأتي إليه من يعقد معه الاتفاق على احترام أموال المسلمين ونسائهم، ويشكو من بطش العبيدين، ثم تدور الدائرة عليه مع سقوط سوسة، فيحل مجلس الشورى المكون من أشياخ قبائل البربر، ويصبح هو المدير الوحيد للأموال. يسحب شيوخ القبائل جيوشهم من الحصار، والرعاع ينقلبون عليه بعد الهزيمة، ثم يحاكمه أشياخ القبائل بما

في "ألف ليلة وليلة" وبين النص المعاصر الذي كتبه عز الدين المدني، نلتقي في "الدور الرابع" مع المؤلف (الذي هو أيضاً شخصية في العمل) وهو يتساءل عن النهاية المحتملة للأحداث:

"الكاتب في مكتبه. الوقت ليلا.

تملئ الجمهور بعد سماع هذه الحكاية. فتقدم إلى المداح أشخاص باللوم لاسيما على نعت والدته الحمال بالعاشر، وعلى حرق البلقيدير، وإجهاض الحسناء الأولى. فتخاصم معهم خصاما عنيفا، شديدا. فوصفهم بالجهل، ورموه بالغش، ونجم من بينهم شخص كذبه وقال: "إن ما رويت باطل، ومخالف لما جاء في ألف ليلة وليلة". فاحتج عليهم بأنه قد نههم إلى ذلك في الإبان. فلم يصدقه... وطردوه ثم أقبلوا على أحد أعيان الحي، فسألوه أن يسرد عليهم في المقهى كل مساء حكاية "الحمال والسبع بنات" كما نص عليها "ألف ليلة وليلة". وعادوا إلى اطمئنانهم للرواية الصحيحة. ونسوا المداح، وحكاياته، ولم يعد اليوم أحد في الحي يذكركه". (ص 77).

إنها الحاجة إلى الحكاية، حتى مع غياب (المداح) عن مجتمعنا المعاصر، وثقافتنا المعاصرة، وهي الحاجة نفسها التي دفعت عز الدين المدني إلى إحياء هذا الشكل التراثي الشعبي في عمل مسرحي جديد.

#### الفرس :

(الشركة التونسية للنشر والتوزيع، دون تاريخ النشر).

مقتبسة عن "إيشل"، تصوغ موقفا من الحرب، واحتلال أراضي الغير، من خلال حرب دارت بين الفرس واليونان، وحيث جند الملك "خشيارش" ثلاثة ملايين من العسكر في فيالق متحدة للزحف على بلاد اليونان. لكنه يعود مهزوما، لأن اليونان كانوا يداغون عن أرضهم باستماتة، رغم قلة عدد أفراد جيشهم. لقد أدخلوا المدينة وتركوا جيش "خشيارش" يدخلها حاسبا أنه تمكن من النصر من غير قتال، لكن جيوب

ارتكب فيهم وفي الناس من استباحة، وما صار عليه من جور واعتداء، ويقبض عليه المنصور بالله القاطمي.

تنتهي المسرحية من حيث ابتدأت بفشل ثورة صاحب الحمار. لكنها تطرح عدة أسئلة يمكن تلخيصها في السؤال التالي: كيف يمكن للتوري أن يقبل إلى رجعي مع مرور الأيام؟ لقد كان أبو يزيد صاحب ثورة الحمار حاملا لشعار الدفاع عن الفقراء، لكنه تحول إلى مستبد مستغل هو المالك الوحيد للثروات، والمسرحية تصوره في حالة نرجسية بالوصول إلى الحكم، وحيث يريد خاتما وقصرا ويستانا وأجمل امرأة في القيروان، وهو يرى أن الثورة لا تتحقق إلا بإراقة الدماء.

من داخل هذا البناء الدائري، تفضح المسرحية الزيف الثوري، وانتهازية صاحب الحمار، الذي يحمل عقدة الزعامة منذ صباه، ومنذ أن كان يحلم بأن يصبح ملكا، فأخذ به أبواه إلى عراف أكد لهم النبوة.

ومن جانب آخر فالمسرحية تراوح بين الحقيقة، وحيث تقول المجموعة الأولى من الممثلين: "نحن نمثل الشعب في هذه المسرحية الحقيقية" (ص 110)، وبين البعد التاريخي، كما تقول مجموعة ثانية من الممثلين: "نحن نمثل فقهاء القيروان في هذه المسرحية التاريخية" (ص 112)، والبعد الخيالي، كما يقول جمع ثالث من الممثلين: "نحن نمثل الخونة والعلماء والأذئاب في هذه المسرحية الخيالية" (ص 114). فبين الحقيقة والتاريخ والخيال، تنهض الأحداث بعنفها وفورانها، وما تحمله من صراع بين القيم، وخيبات في الزعامة يعاني منها صاحب الحمار، ومعاناة يعانيها الشعب وهو بين فكي الكماشة: الخوارج والبيديين.

مع أن ثمة إشارات تضيء على المسرحية بعد المعاصرة، نلمسها في هذا الحوار:

شيخ قبيلة هواره: لم لا نطلب الدخول عليه؟

شيخ قبيلة زناتة: أتعرف كيف تكتب أوراق الزبارة؟

شيخ قبيلة بني كملان: لو نخطبه بالهاتف؟  
شيخ قبيلة بني يفرن: لكن الهاتف لم يبتكر بعد مع الأسف. (ص 156).

كما نلمسها في هذه الإشارة إلى كلية الآداب:

شيخ قبيلة بني يفرن: يا شيخ لسنا في كلية الآداب،  
لنتشرح لنا نظريتك في الإنسان... (ص 158).

فهاتان الإشارتان وغيرهما في المسرحية، تفجر البعد التاريخي للمسرحية، وتجعل أحداثها أقرب إلى الحاضر، ومن ثم يصبح للحدث التاريخي معناه في الحاضر، فهو وإن لم يوجد في الحاضر بنفس الصيغة التي تحقق بها في الماضي فإنه يوجد بأشكال وصيغ أخرى، ومن ثم يصبح التاريخ قناعا للحاضر، والقناع يكشف عن القناع.

شذرات من السيرة الرشدية :

(المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ط 1، 2000).

تكتب المسرحية سيرة أبي الوليد بن رشد ومحتته مع العقول المتحجرة التي لم تستوعب تفتحه على الأديان وإيمانه بالتعدد، وبالمساواة بين كل أفراد المجتمع على اختلاف دياناتهم وأفكارهم ومواقفهم، فهو ينتقد موقف الملك أبي يوسف يعقوب المنصور الموحي من يهود الأندلس، وحيث فرض عليهم ضريبة المجهود الحربي والزمهم بارتداء الثياب الزرقاء تمييزا لهم عن المسلمين، وهو أيضا، يأذن لشيخ المدينة بأن يرخص للنصارى إقامة احتفالاتهم بمناسبة أسبوع الآلام، مما يعارضه الملك ووزيره ابن عطية ويجلب النقمة على ابن رشد.

وعلى مستوى الحجاج العقلي، فالمسرحية تقيم تعارضا بينا بين أفكار ابن رشد وبين أفكار الوزير ابن عطية، وحيث تبدو شخصيتان متعارضتان في الفكر والمذهب والتوجه، مما يذكى الصراع الدرامي في

المحتكر المضارب موجود، والمشتري مقهور مكدود.

الباب السادس: السلطان لا يعنيه شيء. يُسلح الجيوش بقوات كالعهن المنفوش. دولة السلطان مفلسة، وعمله السلطان مزيف، وفروث انصارى مسكتبه.

الباب السابع: مما يُزهديني في أرض الأندلس، أسماء معتمد بالله ومعتمد. ألقاب سلطنة في غير مملكة، كالر يحكي انتفاخا صولة الأسد.

وبذلك تكون المسرحية قد أنطلقت الجماد والحيوان وأشهدتهما على ما يحدث، كما أنها بذلك تكون قد نحت منحى تجربيا في الكتابة المسرحية، يسعى إلى توظيف الجماد والحيوان كشخصيات في العمل المسرحي.

والثاني: يتجلى في اختراق زمن النص لزمن ابن رشد وقيام دولة الموحدين في المغرب والأندلس، وحيث نلاحظ جملة من الإشارات التي ترجع بأحوالها إلى عصرنا الراهن، منها ما نقرأه في ص 57 عن ابن رشد، وعلى لسان الوزير ابن عطية وهو ينتقد أفكاره ويصفها بالعائقة: "يخيل إلي إنه هرب من متحف وزارة الثقافة"، وما نقرأه في ص 62 من عبارات عصرية:

والي قرطبة: لكن أخي رجل سياسي، بينما أنت رجل تقني!...

ابن رشد: أنا رجل تقني؟ تعني ماذا؟ لحام أم مصلح قنوات المياه؟ وأركب خيوط الكهرباء، وأعبد الطرقات! هذه جديدة في معجمك السياسي.

وفي ص 81 يقول شيخ الرواة: ... لقد قصدنا البنك الأندلسي وعرفنا كيف نطلع على حسابه الجاري هناك. وصورنا نسخة كاملة شاملة.

وفي ص 88 تقول أمة ابنة ابن رشد: لا أريد الزواج بذلك الشاب التافه. إنه جاهل! يحمل شهادة من كلية التجارة.

وبهذه الإشارات، تسعى المسرحية إلى اختراق

المسرحية ويوصله إلى ذروته. فالملك على المذهب الظاهري الذي قال به ابن حزم، وابن عطية ليس سوى بوق للسلطة، يدفع الملك نحو مواقف العنف والكرهية لليهود والنصارى، بينما والي قرطبة (أخ يعقوب وتلميذ ابن رشد) يطمع في الملك ويطلب من ابن رشد أن يأخذ له البيعة الخاصة والبيعة العامة.

وسط هذا الفساد السياسي والانحلال الفكري لا يجد ابن رشد مكانا له بين الناس، فيعكف على كتابة كتبه، ومع ذلك تنصب له الدسائس والمكائد، ويُعزل من منصبه كقاضٍ للقضاة وكطبيب للملك، بعد أن جهر بالحق ولم يخش لومة لائم.

تصور المسرحية ابن رشد كضحية لبنية سياسية وثقافية تتميز بالفساد والضحالة وتحتمي بالمؤامرات، وهو كضحية، لم يستسلم ولم يُلين من مواقفه الناقدة للأوضاع.

ولفت انتباهنا أمران:

الأول: أن المسرحية في أحد أبوابها قد جعلت من الحمير شخصيات تتكلم وتحلل أفكارا، وهو الباب الثالث الذي عنوانه: نحو باب الفتوح بقرطبة، فشخصيات هذا الباب أربعة حمير تتداول الحوار المسرحي وتعبر عن أفكارها ومواقفها. كما أن المسرحية في الباب الرابع منها والذي عنوانه: أصداء أسواق قرطبة، تجعل أبواب المدينة السبعة تتكلم وتتجاوز وتعبر عن المحنة التي يعيشها الشعب:

الباب الأول: كساد، وفساد، وعناد...

الباب الثاني: الضرائب جائرة، والتجارة خاسرة، والنفوس منقبضة، والقلوب فارغة.

الباب الثالث: ويل من الجوع، ويل من غضب الجموع...

الباب الرابع: السلطان لا يعنيه شيء. بيني الخير الدا في إشبيلية أعلى من برج بابل جدا جدا.

الباب الخامس: قمح البلاد مفقود، والسمسا



زمن ابن رشد والدخول في عصرنا، وهي بذلك، تنقل معناها ودلالاتها من ذلك الزمن، إلى زمننا وعصرنا، فما ابن رشد، سوى رمز لأفكار التسامح والانفتاح على الآخر، والإيمان بالتعدد الديني واللغوي والثقافي.

#### تعازي فاطمية :

(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 2، 1992)..

تألف المسرحية من ثلاثين مجلسا، وهي بمثابة مشاهد تتغير خلالها الشخصيات والأماكن والملاحظات، ومع ذلك فالمسرحية تأخذ شكلا رجليا يتحقق من خلال هجرة الشيعة من المشرق إلى المغرب، فبدأ بالبكاء على علي بن أبي طالب والإمام الحسن والإمام الحسين الشهيد وزين العابدين السجاد بن الحسين ومحمد باقر العلوم بن زين العابدين والإمام جعفر الصادق وابنه الإمام إسماعيل، إلى إعلان الشيعة مبدأ الثقة: "بالأمس كان الجهر اليوم عليكم بالستر"، ومرورا بحضور شخصية أبي عبد الله الزعيم الشيعي الذي جاء إلى بلاد المغرب محتما بقبيلة كمامة، فالبلاد سنية، ووصولاً إلى الرحلة إلى الحج: "حانت العودة إلى الأوطان"، ثم رحيل أبي عبد الله إلى القيوان وتهديد إبراهيم بن أحمد بن الأغلب له، واستيلاؤه على قفصة، ليضرب السكة وينقش على السلاح: "عدة في سبيل الله"، وينقش على الخاتم الخاص بالإدارات والدواوين عبارة: "وتمت كلمة ربك صدقا". وإلى أن يعقد حوار بين المخرج وبين أبي عبد الله حول المهدي المنتظر، ليدعو أبو عبد الله المهدي ليخرج من مخبئه ويقبل نحوه ببلاد المغرب، فيأتي الإمام المستور، كما تسميه المسرحية، إلى إفريقية برفقة أبي العباس، وحيث يظهر الصراع بين الإمام المستور وبين زكرويه أحد رموز القرامطة، وحيث يشك في نسبه. ويتولى المهدي المستور الإمامة، فيعين الحاجب والكاتب ورئيس بيت المال، متجاهلا أبا عبد الله في أي منصب. يقول المخرج:

يا أبا عبد الله، كنا نؤمن جميعا بأن الإمام المهدي

المنتظر رجل عطوف على الناس رحيم بهم، أتى لينقذهم من الجهل والفقر والكفر، وإذا به يصادر أموال الناس، ويقتلهم ويحرمهم حتى من حرية النقاش.

يرد عليه أبو عبد الله:

.. والله لقد أخطأت.

تكون صورة عن خيبة الناس في المهدي المنتظر، إلى أن يأتيه رجل:

الرجل: أيها المهدي. اضرب عنقي! أتوسل إليك.

الإمام المهدي: ما هذا الكلام؟ أوجئت يا رجل؟ قيده.

الرجل: إني أتوسل إليك أن تفعل ما طلبته إليك، حتى أستريح.

الإمام المهدي: حتى تستريح ممن؟

الرجل: منك يا مهدي. لأنني انتظرتك طويلا لكي أعيش بهذا كله عدل وإذا بك تقتل، وتظلم، وتغنى، وتنتج. اضرب عنقي يا هذا حتى أستريح منك ومن عذابك.

الإمام المهدي: ألقوا به في السجن، وجوعوه حتى يموت عرقاً عرقاً.

وفي مواجهة بين أبي عبد الله والمهدي نكتشف أن المهدي شخص مزعوم ولا علاقة له بالنسب إلى آل البيت. هكذا تنتهي المسرحية بالخيبة في مخلص البلاد والعباد من الفقر والجور، نهاية تبين عن أن الذي يحكم الناس باسم المهدي المنتظر هو دجال، وليس عليهم أن ينتظروا أي مهدي، فهو وهم، وهو خيال وحلم، أمل، وهم المهدي المنتظر.

بهذه النظرة الناقدة للأوهام وأحلام الجماهير، تذهب المسرحية من التعازي الفاطمية إلى فكرة تعيش في وجدان الشعوب العربية، وهي وهم الزعيم المخلص ووهو الثورة المأمولة، مع أن المسرحية، ومن حيث

بناؤها الفني، تكثر من استخدام الأشعار، وتستحضر المخرج كشخصية من شخصياتها، وهي بذلك، تحطم القالب المسرحي المعروف، الذي يبنّي على الحوار. إنها عمل يندرج في إطار البحث عن مسرحي تجريبي يحلّ بكل الممكنات التعبيرية والجمالية.

#### الغفران :

(الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط 2، 1992).

في "الغفران"، نصادف هذا التوجيه للقراءة: "مسرحية عن أبي العلاء وغيره من القدامى"، وهي بعنوانها تحيلنا على نص "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي وجهها إلى ابن القارح. ونجد أن كلا منهما شخصية في المسرحية، انتقلت من الحقيقة التاريخية إلى التخيل المسرحي، بما هو كذب فني جمالي يسعى إلى نوع من التعالق بين المدلولات التي يقدمها وبين المرجعية التاريخية الناقية في ذهن القارئ، عن أبي العلاء ورسالته.

وإذا كان "داتي" قد استلهم رسالة الغفران في "الكوميديا الإلهية"، فإن عز الدين المدني قد ذهب إلى استثمار كبير من اللحظات والمواقف الناقية في نص المعري، مع تحريكها في اتجاه خصوصية العمل المسرحي. فالمسرحية تتكون من عشرين "موقفاً"، كما أنها تقدم شخصياتها كقوى فاعلة في النص، وحيث تجمع بين البشر وبين الأشياء والحيوان والنبات، فتمتد أبو العلاء، وابن القارح، وصاحب الكلام، وصاحب المفتاح، وصاحب العدد، وصاحب المذهب، وصالح بن مرداس وإخوته وجنوده، من جهة، ومن جهة أخرى ثمة القلم، وأبجد، والقنديل، والمرأة، والشجرة، والطاووس، والباز، وحيث تصبح كلها شخصيات في المسرحية، يمارس معها النص ما يسمى بديمقراطية الشخصيات، أي أنها تتساوى في الفعل المسرحي، من خلال حضورها جميعاً في الحوار والموقف والرأي. من ثم يحضر البعد العجائبي في المسرحية، إلى جانب بعد آخر واقعي يتجلى في تهديد صالح بمرداس

للمدينة وحيرة باقي الشخصيات أمام هذا التهديد، بينما لا يبالي بذلك أبو العلاء، فهم يطلبون منه أن ينقذهم، ثم يردون عليه بالتهمة وتحمله مسؤولية البلاء. ينشغل المعري بكتابة رسالته التي يجعل فيها ابن القارح وهو يعيش في مدينة فاضلة، إن لم توجد في عالم الواقع فهي توجد في العالم الآخر. لكن صالحاً بن مرداس يكتسح المدينة، فتغادرها الشخصيات المذكورة، ليكتشف أبو العلاء أنهم قد تأخروا عنه في الطريق ولكنهم سبقوه إلى الأبواب. بدءاً من الموقف الخامس عشر، وحتى الموقف العشرين، نلاحظ وجود عناوين فرعية هي كالتالي:

باب مكتوب عليه: ممنوع الضحك.

باب مكتوب عليه: ممنوع النقاش.

باب مكتوب عليه: ممنوع الخيال.

باب مكتوب عليه: ممنوع الفكر.

باب جهنم، شباك بجانبه.

باب مخلوع لا كتابة عليه.

وبالرغم من دلالة المسرحية التي تنبئ على تهديد واحتلال صالح بن مرداس للمدينة وإشاعة الفساد فيها، فهي تنحو منحى سريالياً باتخاذها لبعض المواقف التي تنتمي إلى ما فوق الواقع، منها أن يكون الأمير صالح أعمى، يقود الجيش وهو أعمى، وسيفه أعمى وقوسه أعمى وسهمه أعمى، وعلمه أعمى...، ومنها الجردة التي شهدت على أن أبا العلاء قد اغتصبها فوق فراشه، ومنها احتراق المرأة وهلاك الشجرة وانطفاء القنديل وضياح القلم ودخول الطاووس للتاريخ بدون ريشه المزخرف.

تلجأ المسرحية إلى تكتيف دلالاتها في السؤال الذي يطرحه أبو العلاء: هل المستقبل أعمى؟

مسرحية ذهنية تنجّه بعمقها الفكري نحو القراءة، وهي لم تكتب للعرض ربما، إلا بالحيل التي قد يلجأ إليها المخرج، لجعل القلم وأبجد والقنديل

والمرأة والشجرة والطاوس والباز شخصيات ناطقة في المسرحية، تمارس أدوارها كباقي الشخصيات الأخرى.

#### حمودة باشا :

(الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، 1991)..

تصدر المسرحية مقدمة تعتمد اللغة التراثية بما تحفل به من سجع ومن ألفاظ عتيقة وتعبير مسكوكة، فهي "حاشية فنية فكرية طرّزها بلغة الضاد العبد الفقير إلى ربه تعالى عز الدين المدني الكاتب - كان الله في عونك - وأخرجها على سدادق الآيالة... وفي غورها فذلّة فنية عن أحداث الثورة الافرنجية... " موحية بأن العمل ينتمي إلى مجالات التأليف التراثية، مما سيبحث عنه القارئ فيخيب أفق انتظاره، واجدا نفسه أمام نص حدائث تمت صياغته في قالب تاريخي، وبالأخص في الحقيقة التي حكم فيها حمودة باشا تونس، وهي الحقيقة التي توافقت مع قيام الثورة الفرنسية وسقوط حكم الملك لويس الرابع عشر.

من غير شك فإن المؤلف قد اعتمد على المصادر التاريخية، ولكنه سوى لتغييبها وهو يبي القضاة التي تقع فيها الأحداث، أو وهو يسمح للحوار المسرحي بأن يقدم وجهات نظر متباينة: ممالقة وناقدة، حول حكم حمودة باشا. كما أن المادة التاريخية، كمرجعية تم تغييبها في العمل، قد ساعدت المؤلف على ضبط اللحظة التاريخية، بكل مظاهرها: فساد حكم حمودة باشا والتآمر عليه لاغتياله، رغبته في التسليح من قبل فرنسا للفتك بأعدائه، تبعيته للفرنسيين، حتى وإن رفض هدايا مبعوث الحكومة الفرنسية، وأراد أن يستبدلها بالأسلحة، صوت خديجة شقيقته وزوجة إسماعيل باي ابن عمه، ذلك الصوت الذي فضح سطوته ودسائسه، صوت الفلاح الذي تكلم باسم صوت الشعب...

لكن الفرجة المسرحية، ومن ورائها جمالية البناء والتعبير المسرحي، تكمن في المشاهد التي احتفت

بخروج الملك للصيد، أو باستقبال مبعوث الملك هنري الرابع وهو يأتي على متن طائرة، في وقت لم يكن فيه التونسيون، قد عرفوا ما هي الطائرة، وكذا المشاهد التي احتفت بتقديم وقائع الثورة الفرنسية، ناهيك عن المشاهد التي حضر فيها "الساف" وهو طائر ضخم يتكلم، يعلق على الأحداث ويتدخل فيها.

بكل ذلك، تحقق مسرحية "حمودة باشا" عمقا جماليا وتعبيريا إن كان يستوحي التاريخ فهو يصنع منه جمالية المسرحية ودلائلها على تبعية الحكم للأجنبي وإيثاره لبقائه على حساب مصلحة الشعب، فما فتى حمودة باشا يرسل البواخر المشحونة بالقمح إلى فرنسا بينما شعبه يعاني من الجفاف وتذرة القمح، ووزراؤه يتهافون على هدايا النصارى.

مسرحية تتناول الوضع السياسي بحس جمالي فائق، وبقدرة كاتبها على صناعة الفرجة.

#### رحلة الحلاج :

(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر).

في "رحلة الحلاج"، يتم تضعيف شخصية الحلاج إلى ثلاث شخصيات، كلها الحلاج، في مختلف أحواله ومراحل عمره، فهو حلاج الحرية، وحلاج الأسرار، وحلاج الشعب. كما أن النص المسرحي يجعل من شخصية الحلاج ناقدا للسلطة، متمردا عليها، فهو يقوم بثورة عمالية يتظاهر فيها العمال ويعلمون الإضراب، والحلاج هو مؤسس النقابة التي تدافع عن حقوق العمال ومطالبهم، كما أنه زعيم سياسي يحاول التوحيد بين الزنج والقرامطة والبابكيين، ينتقد تفرقتهم ويصبرهم بأن بني العباس سوف يأخذونهم بفرقتهم.

وإذا كانت الشخصيات الثلاث التي تحيل على الحلاج (الحرية، الأسرار، الشعب) تتحاور وتساؤل بعضها وتحكي عن التجارب، فإنه يدخل في محاورات سياسية مع كل من القرامطة، الذين رايتهم حمرأا عليها صورة ميزان، كرمز للجمهورية الشعبية القرمطية، كما

وما يقود أيضا، ومن خلال المحاكمة، إلى تصريح الحلاج بمعادة نظام سياسي جائر يثري فيه الأغنياء على حساب الفقراء.

والمرسحية لا تقدم مشهد شق الحلاج في إحدى الساحات العمومية ببغداد، وإنما تنتهي بهذه العبارة: "اقتلوه بدء الجنون" (ص 76).

فضلا عن ذلك، ومن الناحية الجمالية والتعبيرية، فتضعيف شخصية الحلاج إلى شخصيات ثلاث يمنحها القدرة على تملك الأوضاع الإنسانية التي عاشها الحلاج في مختلف مراحل عمره، والأحداث التي عايشها، وكل المؤثرات التي صنعت شخصيته، ويبلغ هذا التعبير الجمالي ذروته الدلالية عندما تتحاور شخصيات الحلاج مع بعضها، وكأنها مرايا غير عاكسة إلا للحظات القلق التي عاشها الحلاج، ومع اللحظة التي تتحاور فيها "العيارات" (ص 64) وكأنها أصوات أو شخصيات، تتصاعد الذروة الجمالية والدلالية للمرسحية.

حلاج آخر نكتشفه من خلال عزالدين المديني ونصه "رحلة الحلاج"، مهوور بقلق الكاتب تجاه واقعه ومجتمعه، كما كان الحلاج قلقا تجاه واقعه ومجتمعه، ولنا أن نثدبر معنى أن نعلن المرسحية أن "الحلاج يعيش في القرن العشرين، في عدد من أقطار العالم الثالث، يموت في كل لحظة ويحيا في كل لحظة" (ص 14)، فهو المعنى الثاوي في جدل العلاقة بين حلاج العصر العباسي، وحلاج آخر معاصر.

**مولاي السلطان الحسن الحفصي :**  
(الشركة التونسية للتوزيع، دون تاريخ النشر).

تقف مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي" عند تخوم اللحظة التاريخية التي سقطت فيها دولة الحفصيين في تونس، وعند حدود النصف الأول من القرن السادس عشر، وبعد حروب طاحنة بين بني حفص في تونس وبني مرين في المغرب الأقصى.

يتنبه القارئ للنص، إلى الإطار التاريخي الذي قدم

يحاور البابكيين، ورايتهم حمراء عليها صورة شمس ساطعة، هي راية الجمهورية الشعبية البابكية، كما يحاور أيضا، الزوج الذين رايتهم حمراء عليها عتقاء، وهي رمز الجمهورية الشعبية الزنجية، ثم يجمعهم جميعا في محاورة معهم حول وضعية التفرقة التي تنهك قواهم كثوار يلتقون في الثورة ضد الفقر والفساد السياسي ومنع الحريات.

كل هذه المواقف، تقدم لنا الحلاج كرجل سياسة، وما عادا إشارات قليلة للتصوف فإنه لا يظهر في النص المسرحي بسمة التصوفية المعروفة، التي اشتهر بها الحلاج والتي أدين بها وحيث اعتبر مجذفا على الله، وحكم عليه بالشنق، حتى وإن كانت التهمة تخفي وراءها حقيقة نقده اللاذع للسلطة السياسية ومؤسستها، وهي الصورة التي قدمها صلاح عبد الصبور من خلال مسرحيته الشعرية: "مأساة الحلاج". فحلاج عزالدين المديني هو غير حلاج صلاح عبد الصبور، لأن المظهر السياسي هو ما يطغى على شخصية (شخصيات الحلاج) كما يقدمها نص عزالدين المديني إنها وجهة نظر المبدع للشخصية التي يتم توظيفها وما يمكن أن تعبر عنه من رؤية إداعية لها تسعى إلى خلقها من جديد في الابداع.

تتكئ المسرحية على شخصية الحلاج، وعلى إطار تاريخي محتمل، تخيلي، تدعم وجوده في الواقع جملة من الإشارات، والنصوص التاريخية، والنصوص التي ترجع إلى كتابات الحلاج ومواقفه. فمحاكمته في المسرحية، لم تتم بسبب قوله: "أنا الله لا إله إلا أنا فأعبدوني"، وهو يفكر بمنطق الحلول أرقى الدرجات التي يصل إليها المتصوفة، وحيث يحل الله في الإنسان المتصوف. محاكمة الحلاج في نص عزالدين المديني تتم بسبب ما كتبه عن أركان الإسلام من حج وصوم وزكاة، فقد رأى أن الفقير الذي لا مال له يحج به يمكن أن يقيم كل شعائر الحج في بيته، وأن الفقير لا يصوم لأنه جائع أبدا، ولا يؤدي الزكاة لأن دخله محدود، وهو ما يعتبر تأويلا مغرضاً ومعاديا للدين،

في زمنهم إلا لكي يخرجوا منه إلى ما يعني زمننا من تفرقة وفساد سياسي وهيمنة للأجنبي وقلق للشعب تجاه مصيره في ظل سلطة مفككة وتابعة ومتعالية عليه.

سوف نلاحظ في البداية، أن المسرحية تتكون من قسمين، والأول يشتمل على ثماني لوحات معنونة بـ:

(1) في أرياض تونس. وفيه يدور الحوار بين التاجر والحرث والحراثي حول فساد السياسة وفساد التجارة وظهور الغش في كل شيء، مما يعني انهيار قيم مجتمعية وانهيار حكم يتطلع إلى إسقاطه القراصنة.

(2) في القصة. وهو يحكي عن طريق الحوار جلسة للسلطان مولاي الحسن الحفصي مع القناصل والأفزام والمهرجين.

(3) بدون عنوان، وأحداثه تتم في القصة أيضا، وحيث يأتي سكان الأرياض إلى مجلس الملك حاملين شكواهم مما يعانيه الشعب، ثم تنقلب الشكوى إلى موضوع فيل يحتاج إلى فيلة.

(4) في القصة. الملك في جلسة للعب (الكارطة) مع القناصل، وبالرهان، الذي يبدأ على ثلاث علجات وعمارة مركب وخمس مدافع وعشر قرايبات وشاكزية من الذهب الخالص، ثم يركب الملك رأسه فيراهن على عرشه:

مولاي الحسن : رهائي هو عرشي، وتاج آبائي وأجدادي، وسناجق دولة بني حفص الراشدين.

مولاي حميدة: لا تفعل يا أبي! (مستعظفا) وماذا ستخلف لي؟ إني ابنك ووارث عرشك ودولتك.

(5) أمام القصة وداخلها. وحيث يقدم سكان الأرياض (ممثلو فئات الشعب) مطالبهم للملك، ويقدمها التاجر نيابة عنهم:

التاجر: مولانا السلطان الشهم الهمام، نحن سكان الأرياض نسألكم:

أولا: أن ترفعوا المكوس عن الصناعة.

به الكاتب للمسرحية، فمن غير شك أنه هو الإطار الذي استلهم منه الأحداث، ومن غير شك أيضا، أنه ذو مرجعية تاريخية دقيقة اعتمدت على الكتابات التاريخية حول هذه الحقبة، وهو ما يطرأ على القراءة سؤالا مشروعا: ما هي حدود التاريخ، بأحداثه الحقيقية، وحدود الكتابة المسرحية، باستلهم الحدث التاريخي وتخيله في فضاء إبداعي؟

لعل المادة التاريخية التي قُدمت بها المسرحية، تعفينا من أن نقوم بنفس البحث في مراجع التاريخ حول المرحلة التاريخية التي ترصدها المسرحية، ونؤرخ لها، بإبداعيتها الخاصة. لكن السؤال الذي يبقى عالقا في الذهن، هو: ما جدوائية كتابة التاريخ من جديد، بنفس أبطاله وأشخاصه الحقيقيين، وفضاءاته الحقيقية، إن لم يكن ذلك مجرد مسعى من الكاتب المسرحي، المبدع، يهدف إلى بعث الأحداث المنسية، لجعلها من جديد ذات دلالة عميقة على الحاضر الذي نعيش فيه، وذات بعد جمالي تعبيرى وتصويرى ينقل اللحظة التاريخية بدلالاتها السياسية والاجتماعية إلى لحظة مشاهدة، يلعب فيها جسد الممثل وصناعة الفضاء وتنوعات المشاهد، دورا أساسيا في التسخير الجمالي الذي يمارسه العرض على المشاهدة؟

أعتقد أن سؤال الجدوى من عودة النص المسرحي إلى اللحظة التاريخية هو سؤال يتعلق بالوظيفة السياسية والثقافية والاجتماعية التي يسعى النص إلى تملكها، كما أن هذه العودة، هي تَمَلَك آخر لفضاء فرجوي ممكن، يحمل إمكانات تنويعه وتعدد مشاهدته وتباين شخصياتها. ففي "مولاي السلطان الحسن الحفصي" تنتقل الدلالة من زمن الفتن الداخلية والحروب وهيمنة الأجنبي وسخط الشعب على الملوك، كما تتأطر في فترة حكم السلطان المذكور، إلى ما يحيل القارئ/ المشاهد على لحظة تاريخية أخرى يشهدها الراهن، تتأسس على خلفية الأحداث التاريخية، وعلى خطابات ومحاورات تدور على ألسنة شخصيات العمل / الممثلين حاملين لأدوار مزدوجة، فهم لا يقيمون

ثانيا: أن تشجعوا الحراثة والزراعة.

ثالثا: أن تسهلوا نشاط التجارة.

رابعا: أن تكون الدولة الحفصية على حياد تام فلا تتحيز للإسبان النصرى ولا للقرصنة الأتراك.

(6) في القصة: يعود سكان الأرباط ليطالبوا في هذه المرة بإيقاد القنديل في الليل والنهار حتى يستنير بها الأجانب خوفا عليهم من السقوط في الخنادق (!).

(7) محاورة سياسية بين السلطان مولاي الحسن وولي عهده مولاي حميدة، تنتهي بتحية السلطان لولي عهده وإصابة ولي العهد لآليه في بطنه وتعيينه لنفسه سلطانا.

(8) في القصة. محاورة سياسية بين مولاي حميدة وبين الحرات والحمام والحمال والأقزام والبهلوانيين، تبحث في سياسة الدولة، وتضع المفارقة بين معاناة الشعب وبين توجهات العرش المتحالفة مع الأجنبي، ويلخصها سؤال الحرات: أين تونس بين الأتراك والإسبان؟

والقسم الثاني يتكون من ثماني لوحات:

(1) بين ميناء تونس والقصة. وفيه يظهر القرصان خير الدين وهو يحتل القصة ويتعالى عن أي اتفاق مع مولاي حميدة، الذي دعاه إلى احتلال تونس ومساندته كسلطان عليها.

(2) إلى جانب الأرباض وتحت أسوارها. وهو حوار بين النجار ومولاي حميدة.

(3) في القصة. يتنازع الموقف المشخص عن طريق الحوار سكان الأرباض وهم الرافضون للاحتلال والقرصان خير الدين المحتل.

(4) في بطحاء الحلفاوين. ساحة شعبية يلتقي فيها الحمام والحمال والقرمز أبو ضربة والبهلواني نمس وسيدي تاتا.

(5) في القصة. يستعين السلطان مولاي الحسن بالأجنبي ويعود إلى عرشه.

(6) في باب البنت، الحمام والفحام والحمال، وهي شخصيات تنتمي إلى الشعب، وتساؤل مصير الدجولة السياسي، تحاور الجدتي، الذي يرمز للاحتلال.

(7) في زاوية سيدي بن عروس. مارستان يقيم فيه السفطان، وهو مجنون ونيس بمجنون، يقوم عليه القرمز تنجال وسيدي تاتا.

(8) في مقهى المحابس. مقهى شعبي يرتاده سكان الأرباط بعد طرد الإسبان وخلع السلطان مولاي الحسن الحفصي لآخر مرة. وحيث يقول الفحام: تاريخ الحكم هو تاريخ الظلم.

هنا هو المغزى الذي أرادت أن تنتهي إليه المسرحية؟ يجوز ذلك. لكننا نجد لها مغازي أخرى إبداعية جمالية، إذا صح أن يكون المغزى من العمل الإبداعي الفني هو مغزى جمالي.

تستوقنا في المسرحية مجموعة من المظاهر، التي علينا أن نتسرع بها، فبعد خلع العذار التاريخي عليها، لا بد من إدراك جملة من التقنيات المسرحية التي تعتمد عليها المسرحية، وهي:

أولا: "قلب الأدوار"، وحيث يحاكم الحمام القرمز تينجال وينتهي موقف المحاكمة إلى "مثيل داخل التمثيل"، فيمثل الأقزام والبهلوانيون أدوارا لسليمان القانوني ومولاي حميدة سلطان ترشيش ويقطعون من العالم الجديد والعالم القديم إقطاعات لهم يحكمونها في الوهم، على سبيل التهريج والبهلوانية اللذين هما صنعتهما.

ثانيا: ما ينجم عن الموقف السابق من سخرية مبطنة، وهي السخرية التي كان قد دعم وجودها في النص أكثر من موقف قام به المهرج والبهلواني وهما ينتقدان السلطان في حكمه وهو يعتبر كلامهما مجرد تهريج.

ثالثا: توظيف الشعر في كثير من المواقف المسرحية،

وهو توظيف يخلق له النص فضاء في قصر الملك أو حتى في المارستان الذي انتهى إليه .

رابعا: استخدام نصوص " النداء في الأسواق " ونصوص " الخطب الموجهة إلى الشعب "، وهي ما يجعل المسرحية تحفل بتعدد اللغات وتعدد الأصوات، فهي من حيث الخطاب تعدد من المواقف التي لها أصواتها الخاصة، وهي من حيث مدلولات الخطاب تتجه نحو تمثيلية ديمقراطية لكل الأصوات/ الشخصيات التي تكون قوى فاعلة في الأحداث، باعتبارها شخصيات عوامل.

ولكن، يجب أن نعود من حيث بدأنا، وحيث تستند المسرحية إلى تاريخ كتبه عزالدين المدني، كلفة المؤرخين أنفسهم، للمرحلة التاريخية، وللأشخاص المعروفين، في مقدمة العمل، ليستغل ذلك ويوظفه في مجاله الإبداعي، وهنا نكون قد امسكنا بالفارق بين المؤرخ وبين رجل المسرح الذي يوظف التاريخ في أعماله، أي بين المؤلف قارئاً، والمؤلف كاتباً، أي، بين هوس التاريخ ومحاوله التخلص من هذا الهوس في هوس إبداعي تخيلي جمالي .

#### قرطاج :

(اطلعنا عليها مخطوطة).

تقدم المسرحية أحداث احتلال الرومان لقرطاج وتخريبها وحرق معابدها، ومنازعات أفراد الجيش ورجال السلطة على الغنائم .

الإطار التاريخي يشحن هذا العمل بالمواقف والنقلات الزمنية والاسترجاعات، فبين شخصيات رومانية: كايوس جراكوس، أندرونيكوس ميمبوس، ماريوس، أبيان، فيليكس، شيبون إيمليان... وشخصيات قرطاجية فينيقية: عزر يعل، سوفونيسب، والخييل التي تتكلم، تتوزع الأدوار وتدار الصراعات من جهة في الجانب الروماني نفسه وبين ممثل الشعب في المجالس الرومانية وبين شيبون قائد العدوان على

قرطاج، وبين المحاربين الذين يطالبون بحقوقهم في الغنائم، ومن جهة أخرى بين الفينيقيين الذين قاوموا الغزاة وبين الغزاة .

تتحقق المفارقة بين الرومان الذين أحرقوا الأرض وأشجار الزيتون وغطوا الأرض بملح البحر لكي لا ينبت فيها نبات، كما دمروا المعابد والمكتبات ومصانع العطور، وبين الفينيقيين العائدين إليها وهم يحملون بيناتهم من جديد. على هذه المفارقة يقوم المعنى في المسرحية، ومنها خطابها .

وفضلاً عن أعضاء مجلس الشيوخ الذين يتكلمون لغة غير مفهومة، فقد وظف الكاتب " الحصان الناطق " ليقم نوعاً من التعارض بين بشر لا يتكلمون وبين حيوان متكلم، وحيث يصبح الحصان شخصية من شخصيات المسرحية .

وإذا كان من رمزية لأحداث التاريخ، فإن هذه الرمزية هي ما يجعل من تدمير قرطاج واحتلالها من قبل الرومان حدثاً ممكن التحقق خارج زمانه ومكانه، فالاحتلال هو الاحتلال، أينما كان ووقتما كان .

بهذا الاحتفاء بالحدث التاريخي في مسرحية "قرطاج" تنوع تجربة عزالدين المدني في الكتابة المسرحية، فمن اشتغالها على التراث إلى الاشتغال على التاريخ .

إنها تبني الموقف على تاريخ آخر، ينتمي إلى ما قبل الإسلام، ولكنه تاريخ دال على مقولة كبرى، هي التي سوف تتجذر في تاريخ الإنسانية، وحيث لا يكون الصراع إلا بين غاز ومغزو، بين شعب لا يركن للخضوع وبين قوة استعمارية تحرق الأرض ثم تندم على ذلك، لأنها لم تجد أرضاً تستغلها لشئ. حارق ومحروق. متأمر ومتأمر عليه، محتل ومقاوم للاحتلال .

كأنه تاريخ العالم القديم والعالم المعاصر. كأنه حرب غازية قديمة تحاكيها حرب غزو في زماننا المعاصر .

## خلاصات ممكنة لكتابة تفتتح على غير الممكن:

إن قارئ أعمال عز الدين المدني المسرحية، ومهما كانت حصافته في القراءة، فهو يستلم للانهائيتها، أي ما يجعلها قراءة ليست أحادية، ولا وثوقية لها بما توصلت إليه من صيغة أو صيغ لمعالجة مشكلة المسرح العربي، وخاصة من حيث عروبة هذا المسرح، كما يطرحها عز الدين المدني نفسه، متشككا في أن تكون اللغة العربية هي وحدها ما يصنع مسرحا عربيا، بل إن جملة من العناصر والمكونات، وأنواعا من التأليف، ومستويات من المغامرة، هي ما يمكن أن يراهن على مسرح عربي ممكن، ذلك أنه كمشرح عربي لا بد أن يكون نابعاً من ضمير وتاريخ الأمة ومن نضالات الشعب ومشكلاته مع الأنظمة الحاكمة، وذلك أيضاً، ما يجعله مسرحاً لاحتفالات شعبية، وطقوس عربية، وأماكن لها تجذرها في الخريطة العربية، وشخصيات لها أدوارها التاريخية في صنع الوضع العربي، من حيث هو تاريخ، ومن حيث هو امتداد لهذا التاريخ.

فلماذا إذن، ترى هذه القراءة أن مسرح عز الدين المدني هو أفنعة الأفنعة؟ القناع كما هو معروف هو الشخصية الحقيقية للممثل، وهي تنقصر دوراً غير دورها في الحياة التي تحياها وسط الناس، وحيث يصيح الدور المسرحي وضعا مجازيا يخرج فيه الممثل من حالته الطبيعية ليدخل حالة أخرى هي حالة الشخصية التي يتقمصها.

الأمر هنا لا يتعلق بوضع الممثل، وهو يتقنع بقناع الشخصية التي يتقمصها، ولكنه يتعلق بقناع آخر، هو القناع الذي يتقنع به المؤلف نفسه، وهو بيني المعنى على المعنى، والدلالة على الدلالة، والإيحاء على الإيحاء، وفي كل ذلك يحضر فضاء لتخييل الحكاية،

ومعاشيتها، والتكهن باللعبة الماكرة التي يتقنع من خلالها المؤلف، وهو يقدم لنا لوحات ومشاهد وشخصيات وأحداثاً من التاريخ أو التراث، ليورطنا في سؤال اللحظة التي نحياها، بزخم ما يجعلنا نرى أن التاريخ والتراث، من خلال الشخصيات التي تمثلهما، هو قناع لحاضر ممكن، ثاو في ضماثنا وفي أسلتنا الشائكة والصعبة حول علاقة الحاكم بالمحكوم، وعلاقة الحاكم الوطني بالأجنبي، وعلاقتنا نحن، بحروب ومناورات سياسية لم يكن لنا فيها اختيار أو قرار، ثم، علاقتنا بالتسلح ليقبى السلطان ونبقى نحن على فقرنا، وعلاقتنا بذواتنا كمواطنين، ونحن نضع على وجوهنا أفنعة الزيف لتزيّف أصواتنا.

لا داعي للتماهي مع هذه الحالات والوقائع والممكنات التي تتملكها نصوص عز الدين المدني المسرحية، فالأمر يتعلق بعالم نبي معاصر، أو مجنون معاصر، أو مبدع معاصر، ولا فرق بينها جميعاً، فهي أفنعة للأفنعة.

هل لا بد من حكم دكتاتوري؟

هل لا بد من حروب الدمار؟

هل لا بد من شعب متردد بين الخنوع للسلطة وتملقها وبين شعب ثائر محب للعدل والحرية؟

وهل لا بد من مسار غير هذا المسار؟

أحسب أن قلق عز الدين المدني بالكتابة المسرحية، بما هي شكل وموضوع، هو قلق من حيث الموضوع، يجنح نحو التاريخ والتراث لا ليستنسخ مقولاتهما وشخصياتهما وتوجهاتهما، ولكن، ليني عليهما عالماً يتصور أنه يتحقق على الخشبة (الركح)، يحمل مدلولاً للمجتمع والتاريخ والكون، كما يحمل وعياً جمالياً يشر بمسرح عربي ممكن.



# تداولية الخطاب المسرحي

## "مسرحية عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم - أنموذجا -

فطومة الحمادي

كانت تستعمل كلمة (pragmaticus) اللاتينية، وكلمة (pragmaticos) الاغريقية بمعنى (عملي)، ويعود الاستعمال الحديث والحالي للتداولية (pragmatics) للفيلسوف الأمريكي (CHARLES MORRIS) عام 1938 م في كتابه (أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالمعقد الفلسفي الأمريكية البراغماتية (الذرائعية). ففي تعريفه للتداولية يقول: "التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات"، وتعرفها آن ماري ديبير (ANNE-MARIE DILLER)، وفرانسوا ريكاناتي (FRANÇOIS RÉCANATI) كالتالي: "هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على قدرتها الخطابية"، ويظهر تعريف إدماجي آخر، تحت ريشة فرانسيس جاك (FRANCIS JAUQUE) إذ تطرق للتداولية، كظاهرة خطابية، وتواصلية واجتماعية معا<sup>(3)</sup>.

نصل من خلال هذه التعريفات إلى أن الدارسين لم يتفقوا حول تعريف واحد للتداولية؛ وذلك لكونها لا تعد "علما لغويا محضا-بالمعنى التقليدي-علما يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس

كثيرا ما كانت التداولية تنعت بصندوق قمامة اللسانيات؛ لأنها تدرس كل ما تعتبره اللسانيات فضلا؛ فهي-التداولية-تهتم بالبعد الاستعمالي أو الانجازي للكلام أخذة بعين الاعتبار المتكلم والسياق، وقد عمد الباحثون إلى المنهج التداولي ليمدهم برؤى متعددة، نتيجة لفصول الدراسات الشكلية وإعمالها لمقاربة اللغة في تجليها الحقيقي؛ أي في الاستعمال الاتصالي بين الناس<sup>(1)</sup>.

وكان المنهج التداولي بمثابة ردة فعل على معالجات تشومسكي للغة بوصفها أداة تجريدية أو قدرة ذهنية قابلة للانفصال عن استعمالها ومستعملها. ومن أسباب ظهور المنهج التداولي القناعة التي مفادها أن المعرفة المتقدمة بالنحو والصوت والدلالة لم تستطع التعامل مع ظواهر معينة ذات أهمية بالغة، ويمكن اعتبار الإدراك المتزايد بوجود فجوة بين النظريات اللسانية من جهة ودراسة الاتصال اللغوي من جهة أخرى سببا آخر للاهتمام بالتداولية<sup>(2)</sup>.

### تعريف التداولية :

بالرغم من أن التداولية هي مبحث لساني جديد، إلا أن البحث فيها يمكن أن يؤرخ له منذ القدم حيث

علم الدلالة = علاقة اللغة بالواقع

التداولية = علاقة اللغة بمستعملها

والذي استقر في ذهنه أن هذا العلم يقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب ، وظهر في المكان والزمان ، و التباير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها ، وذلك هو المقام الذي تجري فيه الأحداث ، ويتم فيه التواصل ، ومع ذلك ظلت التداولية كلمة لا تغطي أي بحث فعلي (6).

وفي عام 1955 ألقى الفيلسوف جون أوستين الذي توفي سنة 1960 (محاضرات وليام جيمس)، التي كان يهدف من خلالها إلى تأسيس اختصاص فلسفي جديد هو (فلسفة اللغة)، ونجح في ذلك، وقد كانت غاية بقية المحاضرات التي ألقاها أوستين خلال السنة وضع أحد أسس الفلسفة التحليلية الأنجلوسكونية في تلك الحقبة موضع سؤال ، هو أساس مفاده أن اللغة تهدف خاصة إلى وصف الواقع، فكل الجمل [الخبرية] يمكن الحكم عليها بأنها صادقة أو كاذبة، فهي صادقة إذا كان الوضع الذي تصفه قد تحقق فعلا في الكون، وهي كاذبة بخلاف ذلك ... ولقد أطلق أوستين على هذه الفرضية المتعلقة بالطابع الوصفي للجمل تسمية موحية هي الإيهام الوصفي، انطلق أوستين من ملاحظة بسيطة مفادها أن كثيرا من الجمل التي لا يمكن أن نحكم عليها بالصدق والكذب، لا تستعمل لوصف الواقع، بل لتغييره ؛ لأنها لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو الماضية، وإنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها، وانطلاقا من هذه الملاحظة سمي أوستين الجمل التي يصدق عليها حكما بالصدق أو الكذب وصفية (الجمل الخبرية)، والجمل التي لا يصدق عليها ذلك إنشائية، وتنفرد هذه الأخيرة بعدد من الخصائص، لا يوجد في الجمل الوصفية، مثال ذلك أنها تسند إلى ضمير المتكلم في زمن الحال، وتتضمن فعلا ك: أمر، أقسم، عذ... يفيد معناه على وجه الدقة والتحديد إنجاز عمل، وتسمى هذه الأفعال (أفعالا إنشائية)، وإن تعذر الحكم على هذا

الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال، ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره، وعليه فإن الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة؛ لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات متداخلة، كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب، والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحركة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال... إلخ" (4). إذن التداولية تقع في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة أهمها: الفلسفة التحليلية (فلسفة اللغة العادية)، علم النفس المعرفي، علوم الاتصال، واللسانيات، مما صعب الأمر على الدارسين لتوحيد مفهومها.

ولكن على الرغم من ذلك فإن التداولية تحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ لماذا نطلب من جارتنا حول العائلة أن يمدنا بكذا، بينما يظهر واضحا أن في إمكانه ذلك؟ فمن يتكلم إذن؟ وإلى من يتكلم؟ من يتكلم ومع من؟ من يتكلم ولأجل من؟ وغيرها من الأسئلة التي تهتم بها التداولية (5).

## نشأة التداولية :

مير الفيلسوف الأمريكي شارلز موريس Charles Morris سنة 1938، في مقال كتبه في إحدى الموسوعات العلمية بين مختلف الاختصاصات التي تعالج اللغة، وهي علم التراكيب الذي ينشغل الدارسون فيه بدراسة البنى اللغوية، وعلم الدلالة الذي يعنى بدراسة المعنى، والتداولية التي تعنى في رأيه بالعلاقات بين العلامات ومستخدِميها، و قد حدد موريس في هذا الشأن الفرق بين العلوم الثلاثة كما يلي:

علم التركيب = علاقة اللغة باللغة

النوع من الجمل بالصدق أو الكذب ، فإنها قابلة لأن يحكم عليها بمقيار التوفيق أو الإخفاق .

### مبادئ التداولية :

تعد التداولية حقلا يعيد النظر في المبادئ التي تنأسس عليها الأبحاث اللسانية السابقة، والمتمثلة في :

-أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة .

-أسبقية النظام والبنية على الاستعمال .

-أسبقية القدرة على الإنجاز .

-أسبقية اللغة على الكلام .

### درجات التداولية :

يعتبر الهولندي \*هانسون\* أول من حاول التوحيد بين مختلف مكونات التداولية؛ وذلك من خلال تقسيمه للتداولية إلى ثلاث درجات؛ فكل درجة تهتم بالسياق لكن توظيفه يختلف من درجة إلى أخرى . وهذه الدرجات هي :

1- تداولية من الدرجة الأولى : تهتم هذه التداولية بالرموز الإشارية التي تحيل إلى المتكلمين، والزمان، والمكان، وكذا بدراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب والتي تتحدد مرجعيتها ودلالاتها من خلال سياق الحديث ، وتقوم على دراسة عناصر إنتاج الخطاب اللغوي التي تحصرها في : الأنا، والهنأ، والآن. وتطلق على هذه العناصر الثلاثة الإشاريات : Deictiques (Deixis)، وهذه العناصر هي التي تحدد عنصر القصد في الملفوظ ويمكن القول بأن :

الأنا : المتكلم الذي يصدر عنه الخطاب، أو هي جميع ضمائر المتكلم والمخاطب .

الهنأ : المكان الذي ينتج فيه الخطاب، أو هي جميع أسماء الإشارة المعروفة وظروف المكان .

الآن : الزمن الذي ينتج فيه الخطاب أو اللحظة التي تتم فيها عملية التواصل ، أو هي ظروف الزمان التي يمكن أن تكون بارزة أو مضمرة .

إذن هناك إشارات صريحة وهناك إشارات ضمنية، والأغلب أن تكون الإشارات ضمنية . لكن الخطاب اللغوي لا يتضمن دائما هذه الإشارات في البناء السطحي مبقيا عليها في البناء اللغوي الضمني الموجود عند جميع المتكلمين بشكل موحد ، أي تبقى في المكون البلاغي الذي يتولى تفعيلها بشكل ضمني .

لا بد من وجود مخاطب ومخاطب في الاتجاه التلغفي، ولكننا لا نعتمد في المستوى اللغوي إلا مستوى واحدا فقط . فالاتجاه التلغفي هو حضور عيني للمتقابلين تتوفر فيه شروط اجتماعية وثقافية معينة، وفي مجموعة من الظروف والملابسات المتشابهة .

2- تداولية من الدرجة الثانية : تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي تعبر بوساطتها عن قضايا مطروحة، وهي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوي التلميحي (الضمني)، وأهم نظرياتها : قوانين الخطاب، ميادئ المحادثة، الحجاج، الأقوال المتضمنة... وغيرها . وسياقها موسع ؛ لأنه لا يهتم بمظاهر المكان والزمان، بل يتعداها إلى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين . ويهتم هذا الاتجاه بسلامة الخطاب ، ويعتبر أن إرسال المتواليات اللغوية (الملفوظات) لا يمكن أبدا أن يكون نهائيا في دلالته ؛ لأنه يؤدي دائما إلى وجود اقتضاء يتضمن في ثناياه اقتضاء تداوليا آخر . وفي هذا الصدد لا يجب أن ينظر إلى اللغة على أنها طبقة نهائية من الإنتاج الخيري ، بل إن كل منطوق يحمل في ثناياه طبقة دنيا وطبقة عليا، فعندنا بقول شخص : (أنا متوسط)، فإنه يلغى من ذهن السامع :

لست جيدا أو ممتازا (درجة عليا)، (و) لست ضعيفا (درجة دنيا) .

بهذا المعنى سيكون الكلام عبارة عن سلميات متدرجة دلاليا كما هو مبين في الشكل التالي :

الأمدي بقوله: "اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متبهي لفهمه".

أما عند الغربيين فلم يحظ بتعريف شاف وكاف؛ وذلك نظراً لاختلاف مناهج الدراسات اللغوية، فمن المدرسين من نظر إليه من ناحية استثنائية؛ أي بمعارفه بالجملة التي يتجاوزها في الشكل والحجم، ومنهم من وصفه من خلال استعمال أي وحدة لغوية، وآخرون ذهبوا إلى وصفه بالملفوظ (9).

ففي المنهج الشكلي، يعرف الخطاب بوصفه الوحدة الأكبر من الجملة؛ لذا يهتم الدارس بعناصر انسجامه، واتساقه، وتعالق وحداته بعضها ببعض، بل ومناسبة بعضها للبعض الآخر. أما الاتجاه الثاني فهو المنهج الوظيفي الذي يولي عناية بالوظائف اللغوية التي يحققها المتكلم، فهذا أحمد المتوكل يعرف الخطاب بقوله: "الخطاب يوحى، أكثر من مصطلح النص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الاتساق الداخلي (الصوتية، التركيبية، والدلالية، والصرف) بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيتي الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)" (10). "ويقصد بربط التبعية" أن بنية الخطاب ليست متعاقلة والظروف المقامية التي ينتج فيها فحسب بل إن تحديدها لا يمكن أن يتم إلا وفقاً لهذه الظروف (...). أما عبارة كل إنتاج لغوي فإننا قصدنا إيرادها على وجه الإطلاق دون تحديد لحجم الخطاب لكي تحيل على الجملة أو جزء الجملة أو على مجموعة من الجمل (11) "فيما يمثل المنهج الثالث نقطة التلاقي بين المنهجين السابقين؛ أي بين البنية والوظيفة.

### أنواع الخطاب :

وللخطاب أنواع أو أنماط عديدة، منها ما يتعلق بغرض الخطاب كالخطاب السردى، أو الخطاب الوصفى، أو الحجاجى... وغيرها، ومنها ما يرتبط

أنا جيد. أنا متوسط. أنا ضعيف. أنا أكاد أظير فرحا

وكلما أُنشج المتكلم ملفوظاً كانت تحته أو فرقته درجة أخرى أقوى أو أضعف منه دلالة.

3 - تداولية من الدرجة الثالثة: وهي نظرية أفعال اللغة لأوستين، التي تفيد أن الأقوال المتلفظ بها لا تصف الحالة الراهنة للأشياء فحسب بل إنها تنجز أفعالا. والسياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بأمر، أو نهي، أو استفهام، أو غيرها، و يهدف هذا الاتجاه إلى تحديد القوة الإنجازية (الإيحائية) في الملفوظ، وتحدد هذه القوة في الملفوظات من خلال موقع المتكلم في المجتمع، كما تحدد من خلال قوتها الإيحائية الدافعة للإنجاز والحالة عليه، وعليه فإن الإنجاز سيكون خلاف الإخبار.

### تعريف الخطاب :

عرف مصطلح الخطاب تعريفات كثيرة، وهو يعني لغة "خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان" (7).

وورد في المعجم الوسيط: "الخطاب: الكلام، وفي التنزيل العزيز: «فقال اكفنيها وعزني في الخطاب» (ص/23) (8). إذن يعني الخطاب في المعاجم الكلام المتبادل بين المتخاطبين، وقد ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فمنها ما جاء على صيغة الفعل في قوله تعالى: «وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً» (الفرقان/63)، والمصدر في قوله تعالى: «وشدنا ملكه وأتينا الحكمة وفصل الخطاب» (ص/20)؛ أي أتينا البيئة وزودناه بقدرة على الكلام البليغ. وورد لفظ الخطاب بكثرة عند الأصوليين؛ نظراً لكونه الأرضية التي استقامت عليها أعمالهم، وقد عرفه

لكنه في الوقت نفسه ينتقد هذا الرأي بقوله: "إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يغربنا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جدية بالشأن، إلا أن لحظة من التفكير فيها، قمية بأن تكشف لنا عن زيفها، وبصرف النظر عما يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق (...). تسجل الحياة كما هي فسرعان ما نتبين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات" (15) إذ لا يمكن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات بمجرد أنها صورت مشهداً، أو وضعاً طبيعياً، أو اجتماعياً بطريقة مطابقة للواقع؛ لأن الغاية من العمل المسرحي هي التأثير في جمهور المتفرجين الذين تختلف طبائعهم، وأمزجتهم، وثقافتهم، وأهواؤهم.

إذن لا نستطيع أن نعتبر المسرحية تصويراً حقيقياً للواقع، وهذا ما ذهب إليه "كولر" في قوله: "المسرحية ليست نسخة للطبيعة، بل هي محاكاة لها" (16)، وهذه المحاكاة ليست أية محاكاة لأن خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقعة عليها، وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفقدونها هذه الأشياء والأجساد (17).

فالمسرحية تبحث عن عالمها الخاص بها والمميز لها؛ لأنها في البداية كانت نصاً مكتوباً حوله العرض إلى بؤرة من الاحتمالات والتوقعات اللامحدودة، حيث إن الصورة والحركة حين تلازمان اللغة تعملان على تحويلها من كونها علامة ثابتة الدلالة إلى كونها طاقة إيحائية ومركزاً من مراكز التشفير يحفل بها خطاب العرض، وهي تفاعل بين المشاركين (الممثلين، والممثلين (الجمهور) من أجل تكييف عناصر العرض المسرحي لإنشاء بنية مسرحية.

### إشكالات تداولية المسرح:

بعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثاً جداً يمكن ربطه زمنياً بعقد الثمانينات، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة، إلا أنها لاقت إشكالات عديدة أهمها:

بنوع المشاركة كأن يكون حواراً، أو مجرد مونولوج (خطاب لا يوجهه المتكلم لغير نفسه)، وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أو غير مباشرة إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون شفويًا أو مكتوباً، أو غير ذلك من الأنماط (12).

واستعنا في مقالتنا هذه بنوع من أنواع الخطابات التي نكتنفها الكثير من الإشكالات؛ سواء في تحديد مفهومها أو في كيفية دراستها، والتي تتمثل في الخطابات المسرحية.

### تعريف المسرحية :

إن الفعل الأدائي أو المسرحاتي تأكيد على خصوصية المسرح عن غيره من فنون الأداء الواقعي، لذا فالمسرحية تعني "فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محتمل بدلالات كثيفة تفتح على مجالات أبعد من حدود السرد" (13)، أو بعبارة أخرى إنها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي العادية المجددة بكل ما يتوفر عليه من إحياءات ومعطيات خارجية؛ أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج.

إذن فالمسرحية تعمل على نقل النص المسرحي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؛ أي من النص المكتوب إلى العرض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة هو: هل المسرحية نسخة من الحياة الواقعية، أم أنها مجرد محاكاة لها؟

يقول ألدريس نيكول في هذا الموضوع: "إذا كنا نأخذ (برأي أن المسرح صورة تعكس الواقع)، فإن المسرحية تكون فترة مقبسة من الحياة، ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبقاً للأصل لمشهد في الحياة، ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العادية، ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة" (14).

1 - الإشكال الإستمولوجي،

2 - الإشكال النظري،

3 - الإشكال الإجرائي.

العلم أن الاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو  
العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض.  
يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية- تحت أي شكل  
كانت- والتي استعملت من لدن الممثل الواحد والخشبة  
لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص\* (20).

ونتيجة لهذا الإشكال توقفت المقاربات التداولية  
عند حدود النص الدرامي، ولم تتجاوزه إلا في  
حالات قليلة، وذلك من خلال المقاربة السيميائية التي  
اهتم فيها أصحابها بدراسة العلامات المسرحية (كالممثل  
وصفاته الجسدية، والعلامات المصاحبة... وغيرها)،  
والبحث عن مساهمتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية  
والاجتماعية، والثقافية... إلخ، ولكن على الرغم  
من هذه المحاولات إلا أنها لم تستطع أن تخرج من  
دائرة النص الدرامي.

## المعدّ التّدائليّ للخطاب المسرحيّ من خلال أفعال الكلام :

تعدّ نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات  
التداولية التي كان لها صدى كبير في مجال الدراسات  
اللسانية بالخصوص، وقد أسسها الفيلسوف  
الإنجليزي أوستين\* "AUSTIN" الذي يرى أن  
وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير  
عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال  
التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة  
اجتماعية\* (20).

وانطلق أوستين في تأسيس هذه النظرية من انتقاده  
للرأي القائل أن اللغة تهدف بالخصوص إلى وصف  
الواقع، وأن وصف شيء معين لا يمكن له أن يخرج  
عن إطار الخطأ والصواب، ويؤكد أن هناك بعضاً من  
الجميل لا يمكننا الحكم عليها بالصدق أو الكذب، ولا  
تصف الحالة الراهنة أو السابقة وإنما تغييرها أو تسعى  
إلى تغييرها كجميل: الاستفهام، والتعجب، والأمر،  
والنهي إلخ.

فابستمولوجيًا ما طبيعة العلاقة بين المسرح  
والتداولية؟ وأي منها يستمد نموذج من خلال استعمال  
الأخر؟ هل استخدمت التداولية كوسيلة لدراسة الخطاب  
المسرحي، أم أنها استعملت التلفظ المسرحي كنموذج  
تفكر به في مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها؟

فهذا الإشكال توصل إليه "دومنيك مانغونو"  
"DOMINIQUE MAINGUENEAU" من خلال  
قوله: "أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ  
المسرحي، فاكشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج  
هذا التلفظ المسرحي نفسه" (18)، وما يدعم قوله  
هذا أن المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة  
عامة والخطاب المسرحي بصفة خاصة، فهي كثيراً ما  
تلجأ في اختيار مفاهيمها إلى مقاطع درامية من كتابات  
مسرحية كلاسيكية أو حديثة.

ونظراً لتعدد مفاهيم التداولية ودرجاتها المختلفة  
نقف أمام إشكال نظري يتمثل في: أي شكل من أشكال  
التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟ هذا  
دون أن ننسى الإشكال الثالث المتمثل في الإشكال  
الإجرائي؛ ذلك لأن التداولية في مقارباتها المتعددة  
استطاعت توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن  
تتمكن من اختراق منطقة العرض، فهذا "باتريس  
بافيس" "PATRICE PAVIS" يؤكد على هذه الإشكالية  
بقوله: "نتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي  
وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص، من السهولة  
في الواقع نقل الدراسات التداولية للبرهنة في الخطاب  
العادي (بعض الروابط المنطقية، مثل: لكن، مادام،  
إذا) عند ديكرو (1980-1984) DUCROT إلى مستوى  
النص الدرامي، وتبقى النتائج المستخلصة جد صحيحة  
بالنسبة لهذا النص الخصوصي وليس بالنسبة للعرض  
ككل؛ لهذا نقصى الوضعية المشهدة (scenitique)، مع

## مفهوم الفعل الكلامي:

أصبح مفهوم الفعل الكلامي نواة مركزية في الكثير من الدراسات التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية وغايات تأثيرية.

وقد قسم أوستين الأفعال الكلامية إلى مجموعات خمس، هي:

1- الحكميات (verdictifs): وهدفها هو إصدار الأحكام بناء على سلطة رسمية، أو أخلاقية، وتشمل كلا من أفعال: الحكم، التقدير، التبرئة، التحليل، إصدار مرسوم.

2- التكليف (commissifs): ويلزم المتكلم نفسه بأفعال محددة مثل: وعد، تمنى، التزم، أقسم، تعهد... إلخ.

3- العرضية (expositifs): والهدف منها الحجاج والنقاش والتبرير؛ أي تستعمل لعرض مفاهيم وتبسيط موضوع مثل: أكد، اعترض، مثل، أقسم، نقل أقوالا.

4- السلوكيات (comportementaux): وهدفها إبداء سلوك معين كالشكر، والترحيب، والنقد، والتعزية، والمباركة، واللعنة.

5- التمرسية (exercitifs): وهدفها إبداء إصدار حكم فاصل؛ أي تقوم على إصدار قرار لصالح أو ضد سلسلة أفعال مثل: دافع عن، تأسف، نصح، عين، طالب، نبه... إلخ.

غير أن سيرل انتقد هذا التقسيم؛ لأنه لم يراع مجموعة من المعايير أهمها: غاية الفعل، وجهة الإنجاز، أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي... وغيرها. لذا اقترح تعديلا لتقسيم أوستين متمثلا في التقسيم التالي:

1- الأفعال التأكيدية (assertifs): وهدفها هو تعهد المرسل بأن شيئا ما هو واقعة حقيقية.

2- الأفعال التوجيهية (directifs): وتقوم وجهة

الإنجاز في الأوامر على حصول المتكلم بواسطتها على قيام المستمع بشيء ما، وذلك بالإغراء، أو الاقتراح، أو اللين، أو النصح، أو بالعنف والشدّة.

3- الأفعال الإلزامية (commissifs): وهدفها إلزام المتكلم بالقيام بشيء ما.

4- الأفعال التعبيرية (expressifs): وهدفها التعبير عن الحالة النفسية للمتكلم شرط عقد النية والصدق في محتوى الخطاب.

5- الأفعال التصريحية (déclarations): وهدفها جعل الواقع يطابق الخطاب والخطاب يطابق الواقع (21).

وقد توصل أوستين في مرحلة متأخرة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال هي:

أ- فعل القول: ويراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة.

ب- الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الحقيقي إذ إنه عمل ينجز بقول ما.

ج- الفعل الناتج عن القول: يرى أوستين أن القيام بفعل القول، وما يصحبه من فعل متضمن في القول، يقوم بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر والفكر، ومن أمثلة ذلك: الإقناع، الإرشاد، التثييط، الاستفزاز... إلخ (22).

## الفعل الكلامي غير المباشر:

يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس الأفعال التي لا تدل صيغتها على ما تدل عليه، فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات، وأبرز مثال على ذلك المثال المشهور: "هل يمكنك أن تناولني الملح" التي ظاهرها استفهام، ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب (23)

بهذا القول؟ ما مقام الشخص الذي أحاط به بهذا الأسلوب؟ لماذا أقول له/ يقول لي؟... وغيرها.

-أندريه: تأكل بلحا!

-محسن: نعم... وفي شوارع باريس!...

-أندريه: آه أيها العصفور القادم من الشرق (26).

لقد أنكر "أندريه" الشاب الفرنسي فعل "محسن" بأكله البلح في باريس ورميه النواة من فمه؛ لأنه يعده ملوكا غير حضاري ومنبوذ في البيئة الفرنسية، وقد تمكن من أن يوجه هذا الخطاب إلى محسن لأنه صديقه الحميم، ولولا هذه الصداقة لما استطاع أن يدي برأيه هذا. إذن فعلى المتكلمين مراعاة وضعية التلفظ situation d'énonciation التي تتضمن المتخاطبين والسياق.

في حين نلاحظ تغير أسلوب الكلام بين "شيخ الأزهر" وصديقه الفرنسي "أناتول"، فبعدما كانا يترافقان معظم الأوقات إلى الحديقة العامة، ويتبادلان الحديث في مواضيع عدة، وهما لا يعرفان صفة كل منهما، لكن بعد معرفة الشيخ لمكانة "أناتول" وبأنه أكبر كاتب في فرنسا راح يعتكز له:

- الشيخ: سيدي... أنت رجل عظيم... أنت أكبر كاتب في فرنسا... اغفر لي غياوتي (26).

فبعدما كان ينعت به بالشيخ العجوز والمخرف أصبح يناديه بالسيد وهذا لمعرفته السلطة التي يملكها هذا الشخص. إذن فالعلاقة أصبحت عمودية؛ لأن محورها السلطة، وهذا ما غير من طبيعة الخطاب، لذا رفض "أناتول" أن يتعامل مع صديقه من خلال هذه السلطة؛ فهو يرغب في أن تكون العلاقة بينهما بسيطة عفوية خالية من أي دافع أو أغراض نفعية، وهذا هو عين التأدب في الخطاب.

### شروط النجاح:

لضمان نجاح الفعل الكلامي بين المتخاطبين ينبغي توفر القواعد التأسيسية التي نادى بها "غرايس"، لكن

إذن فالجملة دلالتها الحرفية الاستفهام في حين أن دلالتها الضمنية هي الالتماس، وهذا ما اصطلاح عليه "سيرل" بالاستلزام الحواري، أو الأفعال اللغوية غير المباشرة، وقد اقترح "غرايس" مجموعة من القواعد لتضبط عملية التخاطب وتشتمل على: "قاعدة الكم" و"قاعدة الكيف" و"قاعدة الورد" و"قاعدة الكيفية"، وإذا تم خرق إحدى هذه القواعد فينتج لدينا استلزام حوارى (24).

### الحوار المسرحي:

تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية، والجسدية في كثير من الأحيان. ومن الدراسات المتميزة في إطار التداولية المسرحية ما قامت به "آن أوبرسفيلد" و"أوركيني" بتطبيقه ما لنظرية أفعال الكلام على الخطابات المسرحية، حيث توصلت أوبرسفيلد إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تنجلي في وضعيتين للتلفظ هما: وضعية التلفظ التخيلي، ووضعية التلفظ المشهدي (فوق خشبة المسرح)، وأن الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتماما كبيرا لصراع الأفكار والعواطف، التي تنتج عن صراع الأفراد والجماعات؛ إذن فالمسرح يوظف بصفة خاصة الخطاب العادي (اليومي) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تنجلي فيها استراتيجية أفعال الكلام (25).

في حين أن هناك من يذهب إلى القول إن أفعال الكلام في المسرح ماهي إلا مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع؛ لأن حوارها خيالي وليست له أي صلة بالواقع، غير أن هذا القول مردود على أصحابه لأننا نرى أن عناصر الفعل الكلامي ك (الفعل التلفظي) متحققة دائما، فيمجرد أن يتلفظ المتكلم بقول فهو أنجز فعلا، ولو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقية، فحينما يقول أحدهم أتوقف عن فعل ذلك الشيء فإذا توقف بالفعل يكون قد حقق من جراء ذلك فعلا رغم كون الوضع الخطابي خياليا.

والمتكلم قبل أن يتكلم، يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة من النمط الآتي: من أكون لأتلفظ



يملكون بين جوانحهم قلوباً مؤمنة تحترم وتقدر أماكن العبادة (المساجد والكنائس) على حد سواء، على عكس صديقه أندريه الذي جرفته المادية الغربية وأنسته تعاليم الدين المسيحي.

### الأفعال الكلامية الجامعة:

إن النصوص مهما كان طولها لا تؤدي بالضرورة دائماً أفعالا كلامية مختلفة كالشكر والتهنئة والأمر والوعد... إلخ، وإنما تؤدي فعلاً كلامياً واحداً في أحايين كثيرة، وهذا ما نجده في المقاطع الدينية، أو في مقام الشكر أو التعزية وغيرها، وهذا ما لسمناه في المقطع التالي:

- سوزي: لمن هذا؟

- محسن: لك! ...

- سوزي: لي أنا؟ ... شكراً لك ياسيدي... لكن لماذا؟ ...

- محسن: هذا ما استطعت أن أقدمه إليك، اعترافاً بجميلك، فأرجو أن تقبله مني! ...

- سوزي: أكرر لك شكري يا... مسيو... (30).

إن هذا الحوار في معظمه يحمل دلالة الشكر، لكن هذا لا ينفي وجود أفعال كلامية أخرى كالاعتراف والتعجب وغيرها لأن العملية التخاطبية لا تقوم على فعل كلامي واحد وإنما تتضافر الأفعال الكلامية المختلفة لتعبر عن الكفاءة التداولية للمتكلمين.

وفي الختام نقول إن التداولية استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة للدراس اللغوية بعد أن سادته الدراسات البنيوية الشكلية، وكذا التصورات التجريدية الذهنية. فهي تمكنت من الاهتمام بالأطراف المشاركة في العملية التخاطبية، وتعتبر أن اللغة مؤسسة تضمن استمرارية الأقوال أثناء الخطاب. ويعتبر المسرح من أهم الميادين التي أثرت الدراسات التداولية بالعديد من الإجراءات حتى أضحت التداولية والمسرح كالعلة الواحدة ذات الوجهين لا يمكن الفصل بينهما.

هناك من أطراف الكلام من يخترق قانون التأدب الذي أكدت على أهميته "روبين لاكوف"، وراح يمارس سلطته على الآخرين من خلال خطابات تجسد الفرق بينه وبين الآخرين. وهذا النوع من الخطاب يبرز بقوة في الحوار الذي جرى بين "هنري" مدير تياترو "الأوديون" و"كلوتيلد" حارسة المقاصير.

- هنري: أينها الحقماء كلوتيلد!... الليلة

رواية "الارليزية" ... أتريدن "الارليزية" بغير موسيقى؟! ... أعدي محل "الأوركستر" حالا أينها الشمس! ... (28).

هذه النعوت والشتائم وجهها هنري إلى كلوتيلد؛ لأنه يرى نفسه يملك السلطة التي تخول له إصدار هذا النوع من الخطاب، فهو يخترق قانون التأدب (قانون التودد) الذي يؤكد على أهمية إظهار الود إلى المرسل إليه.

### الاستلزام الحوارية:

كما هو معلوم فإن اللغة ليست وسيلة التعبير عن الأفكار أو توصيل المعلومات فقط، بل هي سبب في تحويل الوضعيات بجعل الآخر يعترف بالتوايما التداولية للمتكلم. وانطلاقاً من ذلك تلعب الأفعال الكلامية دوراً في تحويل مقاصد ومعتقدات المتخاطبين، وذلك من خلال العمليات الذهنية الاستنتاجية التي يقوم بها المتخاطبون والتي لا تظهر في العملية التلفظية. كهذا الحوار الذي جرى بين "أندريه" و"محسن"

- أندريه: أينها العصفور الشرقي!... تعد نفسك لدخول الكنيسة ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة، أي فرق؟... هنا محل عام، وهنا محل عام... هناك الأورغن، وهنا الأوركسترا.

- محسن: بل هناك السماء (29).

إن إجابة محسن تدل دلالة حرفية على أن الفرق بين المقهى والكنيسة هو وجود السماء، أما دلالتها الاستلزامية (الضمنية) فهي تشير إلى أن محسن من الذين

- (1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداولية"، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص21
- (2) نقلا عن: المرجع السابق، ص21-2
- (3) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص155
- (4) مسعود صحراوي، التداولية عند العرب "دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص16
- (5) ينظر: فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، ص07
- (6) آن رويول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني دار الطليعة، بيروت، ط1، 2003، ص29. و ينظر: محمد الخناش، الأساس المعرفي لمنظومة الإيداع، مقاربة لسانية تداولية، مجلة التواصل اللساني، ع1، 2001، ص73، 97
- (7) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1997، ص273
- (8) إبراهيم مصطفى، حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط3، (د.ت)، ج1، ص251.
- (9) ينظر: عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداولية"، ص35-37.
- (10) أحمد التوكلي، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية "بنية الخطاب من الجملة إلى النص"، دار الأمان، الرباط، ط1، (د.ت)، ص16-17.
- (11) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (12) ينظر: المرجع نفسه، ص20-21
- (13) أحمد الحمدينو، دروس مسرحية متفقا من الموقع الإلكتروني:
- (14) ألارديس نيكول، علم السرخة، تر: دزني نشبة، دار لمعاد الصباح، الكويت، ط2، ص26
- (15) المرجع نفسه، ص28.
- (16) نقلا: عن المرجع نفسه، ص31.
- (17) ينظر: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا "العلامات في المسرح"، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص241.
- (18) نقلا عن: حسن يوسف، المسرح والتداولية، من الموقع الإلكتروني <http://aslimnet.net/ressa-youssefi/msm1.htm>
- (19) ينظر الموقع نفسه.
- (20) ينظر: فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، ص62-63، و عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص159-160.
- (21) ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، ص40-42
- (22) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص164.
- (23) ينظر: أحمد التوكلي، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص110.
- (24) ينظر: حسن يوسف، الموقع السابق
- (25) توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، دار النفيس، (د.ط)، (د.ت)، ص4
- (26) المرجع نفسه، ص51
- (27) المرجع نفسه، ص33
- (28) م. ن. / ص10.
- (29) م. ن. / ص62
- (30)

# الدّراما بين النصّ والعرض

إساعيل بن اصفية

عبر مختلف عصورها (يوناني، روماني، إيزاباثي...) ومذاهبها (كلاسيكية، رومانسية، واقعية، رمزية...)، إلا أن تلك القواعد الأرسطية لم يمسهما التغيير إلا مساهفًا، ولم يثر النقاد والمسرحيون القضايا الأساسية المكونة للعرض المسرحي إلا مع نهاية القرن التاسع عشر، حيث تبلورت فكرة الإخراج، وبدأت ترسم مع بداية القرن العشرين ملامح ثقافة مسرحية جديدة، كان من سماتها أن بدأ النقد ينصبّ على القالب الأرسطي من حيث لغة النصّ ومكانه، والمتلقي، والبنية العامة له، وأصبح الجمهور، المخرج والممثل، الإضاءة والديكور، الموسيقى، مفردات أساسية في العمل المسرحي، وفي الثقافة المسرحية الجديدة.

وبما أن الإغريق أول من عرف هذا الفن وكتب له، ومارس التمثيل والإخراج، فإن الجذور الأولى لإشكالية النصّ/العرض في المسرح تعود إلى ذلك العصر، حيث كان الشاعر الإغريقي يبدع النصّ ويمثله ويخرجه، وتبعاً لذلك كان التوزيع والثناء من نصيبه، وليس من نصيب الممثلين.

ومن اليونان، انتقل هذا الفن - كما انتقلت الفلسفة والمنطق - إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر، من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (1817 - 1855) في لبنان عام 1848، والتي نؤرخ من خلالها

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذاناً ببداية تشكل فنّ جديد لدى قدماء الإغريق، عرف باسم المسرح. ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديداً في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح، بل امتدت لتشمل علوماً وفنوناً أخرى. فالإيونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق، وأسائدتهم في المسرح والملاحم، وقُدوته في الديمقراطية والحريّة، كانوا أول من عرف المسرح وعندهم أخذت البشريّة قواعد هذا الفن وأصوله، كما أخذت عنهم قواعد تلك العلوم. وأول من وضع نماذج للدور المسرحي وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي، وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم.

ولم يكن العرض المسرحي كما هو عليه اليوم عملاً مشتركاً بين عدد من الأشخاص؛ من كتاب وممثلين ومخرجين وتقنيين، بل يسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النصّ ويمثله ويساهم في إخراجها على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار، أسخيلوس (525 - 456 ق.م)، وصوفوكليس (497 - 405 ق.م)، ويوريپيدس (485 - 406 ق.م) وأرسطوفان (448 - 385 ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية

وعلى الرغم من التطور الذي شهدته المسرحية

مارون، وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق، مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها. وتبعاً لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها، بل على تمثيلها (3).

ولم يهتم أحمد أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من حيث دراميته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك. وقد اضطلع في هذه التجربة رائدة - باعتباره مؤسس المسرح السوري وباعت الحركة المسرحية في مصر - بدور المؤلف والممثل والمخرج. ويزداد التركيز على الجانب التمثيلي في النص مع بقية الفرق الفنية التي كانت تراول نشاطها المسرحي في سورية ولبنان ومصر. وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل أن افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يدفعا بمؤلفاتهم وترجماتهم إلى المطبعة، فضاء الكثير منها، وما حفظته يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط، يصعب أحياناً أن تعرف طبيعة النص: هل هو تأليف أم ترجمة؟ من الذي أعده للفرقة؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟ مما يجعل التعرف على النص، أو على معده أمراً في غاية الصعوبة، فكان التمثيل لا القراءة، محورياً أساسياً في تلك التجارب الأولى التي قدمها نخبة من رواد المسرح العربي، كالنقاش، والقباني، وصنوع، ويوسف خياط، وجورج أبيض وغيرهم.

وبانتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) يصبح العرض المسرحي عملاً جماعياً يشترك فيه الجميع، من مؤلف، ومخرج، وممثلين، ومصمم أزياء، وموسيقي.... يسهم كل واحد - حسب وظيفته - في نقل النص من حالة الجمود (الكتاب) إلى الحيوية والحركة (خشبة المسرح).

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عدداً من نقاد المسرح وكتابه نظروا إلى هذا الفن الوافد

لبداية هذا الفن في الأدب العربي. ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (1832 - 1902) أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأديين الغربي والعربي، ومما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة والتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي). فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح (1)، قبل أن يقدمها في كتاب لقناعتها أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصاً أدبياً مقروءاً. وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره لدى العرب، ودوافع تفضيله للمهارة على المأساة، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله. ولا شك أن الحديث عن الإخراج، والتمثيل، والمكان، والجمهور دعائم أساسية لأي عرض مسرحي، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية، حددها بقوله: (إن طلاوة الرواية (المسرحية) وروفتها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين)، والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض) (2).

واعتبر الجمهور عاملاً أساسياً في أي عرض مسرحي، لأنه هو المتلقي، بل هو المقياس الذي نحكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، فإلى تلك الطبيعة وسعى إلى استمالتها، فأثر المهارة على المأساة، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء، لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي. وحين عالج موضوع الزواج احترم التقاليد، فجعل هذا أرملة، مما يسهل الزواج بها، وجعل اشتراك الأب والابن في حب فتاة واحدة أمراً غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأبى ذلك.

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها، وشرعت في مزاولته نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة، فأعادت عرض مسرحيات

إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة، يقول في مقدمة مسرحية «بيجماليون» التي نشرها عام 1942 وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية، يقول : ( منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة ) (5).

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس، ويقترب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل، لا سيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك، وشرب من منابعه ومدارسه، إلا أن صدور مسرحياته الذهبية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهبية : أهل الكهف 1933، وشهزاد 1934، يراكسا 1939، بيجماليون 1942، سليمان الحكيم 1943، الملك أوديب 1949، إزيس 1955. ولم يجد أمامه غير المطبعة، فهي الوسيلة التي يمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور، فقال : ( اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قطرة» تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أما أنا فأعترف بأنني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهزاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، حتى تظل بعيدا عن فكرة التمثيل ) (6).

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات (7)، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل، أو على

على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول وليس عرضا فنيا أو تمثيلا، فربطوه بالأدب والحقوه بأجناسه، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية، فيدرس ويحلل كأي نص آخر. إنه جنس أدبي ينتج في فيه الكاتب إلى القارئ قبل المتفرج، أداته فيه الكتاب لا الخشبة، ولا يشكل العرض سوى عنصر مهمته ترجمة ما هو مكتوب، وتحوير طبيعة المتلقي من قارئ إلى مشاهد، وتدخل العين إلى جانب الأذن كعنصر مؤثر في تلقي العمل الأدبي والتأثر به، وتبعاً لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب.

وفي تاريخ مسرحنا العربي الكثير من الشواهد التي تقوم دليلا على اعتبار المسرحية نصا إبداعيا سواء حول إلى المسرح أو ظل محافظا على طبيعته الأدبية.

كان توفيق الحكيم (1898 - 1988) مؤسس المسرحية الثرية في الأدب العربي، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت - في مرحلة مبكرة - الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة، قبل أن يكون نصا تمثيلا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي والمطبعة والكتاب، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالبا في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف، بل كان يحضر العروض التجريبية، ويبدى رأيه في التمثيل والإخراج، وذلك بحكم العلاقة الوطيدة التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة 1924 مسرحية «الخطيب»، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام 1926 هما «علي بابا» و«المرأة الحديثة» (4). وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر - كغيره من المصريين -

الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألقه أغلب الناس.

وازداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة «أهل الكهف»، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية (8).

وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى، يقف في مقدمتها ازدياد المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتنه. فوالده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرا من مظاهر الفساد والانحراف، فلم يكن التمثيل فنا محترما أو مقبولا اجتماعيا. وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه «زهرة العمر»، حيث قال: (إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أذني... إن هذفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحثة ليقرا على أنه أدب وفكر) (9).

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدراءهم لمن يمتنه. ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه، الذي كان قد بدأه في مصر ولم يلفث إلى القانون: (إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادِي، إني في عرف القانون محام، ولكن أي محام؟ لقد كانت فجيرة لأبي المسكين أيام أن يسمع ويرى أنني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين، أولئك الذين يسمونهم عندنا «الشخصيات»، الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة. ولقد كان ملحن رواياتي «كامل الخلمي» (10) معي على قارعة الطريق يندندن ويلحن وهو عاري القدمين، إلا من قبقاب خشبي، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية) (11).

ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته ألسنة الناس، وضمانا لأدبه المسرحي الإقبال، أثر توفيق المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور. وعلل هذا الإيثار بقوله: (لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي) (12).

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب «عن حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي (1858 - 1930) ذكر علي الراعي (1920 - 1999) أنه سمع من بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسير في طريقة لا يحمد مغية السير فيه، بإنشائه كتابا يجري فيه مجرى أدب العوام (13).

وللمازني (1886 - 1958) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها، حيث ذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحا حين علم أنه بصدد كتابة رواية، فقال له: (إن الرواية فن لا يلين بك ولا يناسب مركز الأديب، قال: فصدمني هذا الرأي ولكنني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السريرة، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أمازلت مصرا على كتابتها، فأقول نعم، فيهر رأسه أسفا ومشفقا علي) (14).

وبسبب هذه النظرة السلبية، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية (15)، وإذا كانت «أهل الكهف» قد أخفقت على مستوى التمثيل، إلا أنها حققت نجاحا كبيرا على مستوى القراءة، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940، والإنجليزية والإيطالية عام 1945، ونشرت بالألمانية عام 1946، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك، ودخلت المناهج الدراسية، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفافها

على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوسع إطلاق مصطلح «الأدب التمثيلي»، و«الشعر التمثيلي» (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلاً للتمثيل، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة، سواء مثل أو بقي محافظاً على صبغته الأدبية.

ساهم توفيق الحكيم - بفضل مسرحياته الأسطورية - في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية حين يمس وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المبدعون العرب يعرفون شيئاً عنه، إلا أنه في المقابل مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدثت القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يتركز على الجانب التمثيلي، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فناً، وعلى الممثل أن يكون فناناً، ومن ملامح ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأنظار العربية إلا في السنوات الأخيرة، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتن هذا الفن.

وعلى النقيض من الحكيم، فإن نعمان عاشور ظل -طوال مسيرته المسرحية- يعلني من شأن الجانب التمثيلي في المسرح، يؤثره ويتصلر له، باعتباره المقوم الأساسي للدراما، وهذا الإتيار يتجلى منذ المراحل الأولى للكتابة، حيث يقول: ( وهذه النصوص الأربعة التي قدمتها للمسرح، لم تكن مطبوعة في كتاب، وإنما منسوخة على الآلة الكاتبة، ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل، لا لتطبع للقراء في كتاب ) (16).

وتجلى ذلك الانتصار في حرصه على حضور التدريبات والعروض الأولى لمسرحياته، وسعيه لإخراج بعضها، بغية الحفاظ على غاية النص ورسالته.

نتيجة لقصور الثقافة المسرحية، نظر إلى النص

بمنظار واحد، ووضع في خانة واحدة، وأجبر على اختيار إحدى الخاتين، إما القراءة والمطالعة، وإما العرض والتمثيل، وكان الجمع بين الهمدين أو لنقل بين الحسينين - في نظر هؤلاء - أمراً غير مقبول، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معاً. وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبياً، قوية تمثيلاً، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته. وبالمقابل، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقاراً شديداً، ولكنها من الناحية الأدبية، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجاً كبيراً على نحو ما أشرنا إلى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وبفعل شيوع الثقافة المسرحية بين الكتاب لا سيما فيما يتعلق بالجوانب التثنية، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدبياً أو تمثيلاً، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمتها نخبة من كتاب المسرح في الوطن العربي، أمثال نعمان عاشور (1924)، معين بسيو (1924-1984)، يوسف إدريس (1927-1991)، وألفريد فرج (1929)، وسعد الله ونوس (1941-2000)، وعلي عقلة عرسان (1941) وغيرهم. حيث أعيدت طباعة بعضها لمرات عديدة، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة، وقدمت على خشبة المسارح العربية. كل هذا يقف دليلاً على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي، لفترة غير قصيرة. ولا شك في أن جودة تلك النصوص أدبياً ودرامياً، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إثارة الجوانب الأدبية في النص، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت - عبر الزمن - من مسرحيات قرئت

قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى، أعمال كان صوت الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنًا من صوت التمثيل، (إن المسرحيات العظيمة في العصور اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيث، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم.. كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر، نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستنساخها) (17).

ومما يقوي هذه الرؤية ويدعمها أن أرسطو شيخ النقاد نظر إلى التراجيديا من حيث كونها نصا أدبيا، أعد للقراءة، لا للعرض والتمثيل، ففي معرض حديثه عن وظيفة المأساة، لاحظ (إن التراجيديا قادرة على أن تصل إلى هدفها دون حاجة إلى التمثيل، وتؤثر فينا عندما نقرأها) (18).

وعلى مستوى الكتابة الإبداعية، كان المسرح في التجربة الإغريقية نصا أدبيا أيضا، وليس عرضا تمثيلا، فلم يكن التمثيل من أولويات المسرح، حيث اعتبروا العرض أشبه ما يكون بالنجمة أو النخل للنص من حال إلى آخر، فكبار مؤلفي المسرح اليوناني كانوا يقدمون نصوصهم مكتوبة إلى الممثلين الذين يسند إليهم أداء الأدوار بل كانوا يقدمونها إلى الجمهور أيضا، وعليه فإن الكتاب وليس الخشبة كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة، التي اتخذتها أنموذجا للاحتذاء والمتابعة، ولا يزال الكثير من الكتاب المبتدئين في الغرب، يعكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع.

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيلا، نصا صالحا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض؟

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب، فاللذة أو المتعة، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نظن أنها تسقط، بل تبقى - وقد تزداد- حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى. يقول روجر بسفيلد (إن المكتبات - وبالأحرى دور الكتب - قد خلدت الأدب المسرحي الذي أنتجته جميع العصور والتمثيلات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيلات نعزها وتقديرها، بوصفها أدبا ومسرحا معا) (19).

وكان سعد الله ونوس أحد كتاب المسرح العربي المعاصر الذين شغلتهم ثنائية النص/العرض، وشكلت إحدى هواجسه، فعرض لها في كتاباته الإبداعية والنقدية، على أساس أنها تشكل جزءا لا يتجزأ من الإبداع المسرحي على نحو ما كشفت عنه بعض نصوصه، مثل: «سهرة مع أبي خليل القباني» و«حفلة سمر من أجل خمسة حزينان»، هذه الأخيرة التي أركز فيها على نزاع في بين الكاتب الشاعر عبد الغني وبين المخرج الذي تصدى لعرض هذا النص أو تحويله لعرض فني، فأكثر ما يؤرق الكاتب في المسرح هو النص، ومضمونه الفكري، ولا يرى في العرض إلا ترجمة له (20). وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأفاضت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبينه زمانية ومكانية، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والتفعية (الرسالة) للنص، وأهملت قيمته التمثيلية، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات - في نظر بعض المختصين، من نقاد ومخرجين - قاصرة وغير مكتملة، لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعد للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل،



وبالتالي أبعد المسرح عن صفة التمثيل التي لازمتها منذ المراحل الأولى من نشأته .

ولاشك في أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي، وإبراهيم حمادة في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقله عرسان وزيد محبك وعبد الله أبو هيف في سورية . . . وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكونات الظاهرة المسرحية من جمهور وممثلين وإخراج وموسيقى وديكور وإضاءة، وماهي مقومات النص التمثيلي، وهل المسرح نص أدبي أم عرض تمثيلي ؟ هل يتوجه الكاتب المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج ؟ هل النصوص المسرحية قادرة على خلق مسرح ؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها .

ومما زاد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، إعلاء نخبة من كتاب المسرح ونقاده للجوانب الأدبية في النص على حساب النواحي التمثيلية، حيث افترقت الكثير من النصوص المقدمة إلى مقومات العرض المسرحي (إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيلات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيلات صالحة للمسرح) (21) .

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحولان إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين المثقفين، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل .

أما الشق الثاني من ثنائية القراءة/التمثيل أو النص/العرض في المسرح، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصا تمثيلا، وهي رؤية يتبناها عدد من الكتاب والمخرجين والمثقفين الذين يرون أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي، ولا يأخذ النص صفة المسرحية إلا عندما تتوافر فيه شروط الحضور المسرحي، ويحقق فعل الفرجة، فربطوا النص بالخشبة والتمثيل، منطلقاتهم

في ذلك أن المسرحية عمل قصد به التمثيل لا القراءة، وتبعاً لذلك أطلقوا عليه الأدب التمثيلي، وفي تاريخ المسرح العالمي الكثير من الأدلة على أسبقية التمثيل وأولوية العرض في النص المسرحي، فالمسرحيات الأولى التي قدمها رواد المسرح الإغريقي ثم الروماني، لم تكتسب صفة المسرحيات، ولم تحز تأشيرة السفر إلا عندما قدمت على خشبة المسرح «كانت النصوص الأولى في روما، تكتب من أجل أن تقدم على خشبة المسرح، وفي الأغلب الأعم مرة واحدة، فالهدف الأسمى الذي كان يبيغه صاحب العرض هو تسجيل الحدث في ذاكرة الجماهير» (22) .

والكثير من مشاهير كتاب المسرح العالمي الحديث آثروا التمثيل أيضاً، بل إن بعضهم أسقط صفة مسرحية على كل نص لم يعد أساساً للعرض، ويرى أنها غير جدية بأن نطلق عليها صفة مسرحية، فقد ذهب بريخت (1889-1956)، إلى أن (المسرحية غير جدية بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة) (23) .

وقبله كان موليير (1622-1673) الكاتب الفرنسي الشهير بمأله، وأحد شهداء المسرح العالمي (حيث مات وهو يقدم أحد العروض) يقول : (إن الكوميديا لم تكن تبعد إلا من أجل التمثيل، ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيوناً قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة) (24) .

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضائل الجانب التمثيلي للمسرح، وفسحت المجال واسعا للقراءة والمطالعة، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور، بل لسنوات متتالية .

ومع أن الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت

ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى :  
(من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح) (25).

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوهجها، بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج، وبفضل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى (لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان، للذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها) (26).

وتتحول الشخصيات- هي الأخرى- بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رأي العين، وهي تتحاور وتتصارع، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهائلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفزيولوجية (الجسدية) إلى لغة غير منطوقة، ودون إجهاد، نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية، ومن حديثها وسلوكها، واستحسانها للآخرى.

فالخشبة تمنح الشخصية إمكانا بأن تعبر (بالوجه والعينين، وبالذراعين والكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكته والكلام، وبالصمت... إن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير) (27).

وهكذا، تتضافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظا على أدبيته وقايعا بين دفتي كتاب. وبانتقاله من الكتاب إلى الخشبة تتعدد قراءاته، وتنوع، قراءة المخرج، قراءة الممثل، ثم قراءة الجمهور، باعتباره

بوصفها أدبا جيدا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة، كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور، وألفرد فرج، وسعد الله ونوس، ويوسف إدريس، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشراقوي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط... الخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتا، وهو أنه أدب تمثيلي، ألف لا ليحتفظ به بين دفتي كتاب، وفي رفوف المكتبات، بل ليمثل في المسارح ودور العرض، أمام جمهور من الناس، إنه نوع من الكتابة المسرحية، لا يتوجه فيه المؤلف إلى القارئ دائما، بل إلى المتفرج عن طريق المخرج، يركز على فضاءين للكتابة، أحدهما فضاء النص، وثانيهما فضاء العرض، وعلى الرغم من أن الأول يشكل القاعدة والأساس للثاني، إلا أنه يختلف عنه، وتلك إحدى سمات التمايز والاختلاف بين ماهو نصي وبين ماهو تمثيلي. وفي سبيل تجسيده على الخشبة لا بد من توافر عناصر أساسية أهمها : مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات، من إضاءة، وملابس، وموسيقى، وديكور... وجمهور يقدم له هذا العرض، لأننا لا نتصور عرضا مسرحيا دون جمهور. فقد تتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلا، ولكن من الصعب أن تتخلى عن الجمهور، فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي، لأن إقباله على هذا الفن يساعد على ازدهاره، والانتصاف عنه يكون سببا في بواره وكساده. إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح.

وما دام النص بين دفتي كتاب، فيظل - في نظرهم - ميتا أو أشبه بالميت، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه، مستغلا في ذلك عددا من الإمكانيات الفنية والتقنية. وحين تتوافر مثل هذه الإمكانيات التي تقدمها الخشبة

المتلقي الأخير، وصاحب سلطة على النص، الذي لم يعد في المفهوم البارتي تعبيراً عما يجري في ذهن الكاتب، بل أصبح النص قابلاً لتأويلات القارئ وتفسيراته.

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوجهه في ظواهر أخرى، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدّم المخرج رؤية مغايرة، كأن يحول النص من السلبية والانهازية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقتصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية، وإنما (تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيراً يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى موازنة المجتمع بكل مؤسساته) (28). لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين، وتباين سبل تناول المسرحية، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقاً من هذا المنظور، تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة، وتبدو القراءة أكثر قصوراً، لأنها لا تستطيع إثراء بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة، ولا تملك من الإمكانيات ما يجعلها تحقق ذلك. ولأنها، من جانب آخر، تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضاً، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدباً تمثيلاً في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله. فالنص لا تتجلى (أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلاً مرثياً ومحسوساً، أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يربط بالحياة السائلة، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة) (29).

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج، فإن أصحاب هذه الفرق منحوه عناية خاصة، لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم، ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه.

وفي سبيل تحقيق ذلك، فإن معدّ النص أو المخرج في التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثاً إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى، يغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد، انطلاقاً من أن العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة اتلاف وتكامل ولا علاقة تضاد أو تصادم.

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي كان يقدمها أديب إسحاق، وطانيوس عبده، ونجيب الحداد وعثمان جلال، فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناني (30) الموت والانتحار بالسّم، بعد أن قاوم الملك وتكرر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحييئته. واستجابة لرغبة الجمهور وسعيًا إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية "هملت" النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموماً، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه.

وكان مولير من أبرز مسرحيي عصر النهضة دفاعاً عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي، وكان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة: (لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها)، وهي فكرة نجد صداها يتردد لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه، حيث ذهب توماس ستيرن إليوت (1898 - 1956) إلى أن تحديد الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تتجسد على الخشبة: (إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي، وبالأحرى بوصفها مسرحية، فيجب أولاً أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطورَه) (31). ويجعل الأردس نيكول - الناقد المسرحي الكبير، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح (32) من التمثيل مقياساً أساساً للنجاح

(تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها) (33).

وعلى الرغم من أن تناول يوسف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التأريخ لهذا الفن وتبعية مسارات التأليف فيه، إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي، حيث اهتم بظاهرة العرض، من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي، فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماما بالجمهور، الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه، وأقر بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين ( بيئته الطبيعية وهي المسرح. فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثل على المسرح وللمسرح ومثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية، مؤلفين و مترجمين أو معربين) (34)، وشكلت هذه الالتفاتة إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف، الجمهور، المكان، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب، سعى من خلالها إلى إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطاب أدبي، وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان ميدعا أم متلقيا أن النص لم يؤكد حضوره، ويساهم في نجاعته إذا ظل بعيدا عن الخشبة (المنصة)، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سببا في طمسه ونسيانه، لأن المسرحية في منظور البعض (ليست قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام إصهارنا) (35).

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية، وربما افتقد بعضها إلى ما لا بد منه في المسرح، إلا أنها تحول بفعل الإخراج

الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيدا أدبيا وتمثيلا، إلا أن سوء إخراجها يؤدي به إلى السقوط. من ذلك مثلا أن مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير (1564 - 1616) على الرغم من قوتها الدرامية، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها (عملا كئيبا لا روح فيه ولا إلهام) (36). وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجا كبيرا (37)، فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكتابة كما في التجربة الأولى؟ أم بالحياة والحياة كما في التجربة الثانية؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياس للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقويم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقد جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي ظلت تمثل يمكن (أن) تقروا، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح) (38).

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكالات أخرى فرضها التطور الذي شمل النص والإخراج، منها علاقة المخرج بالمؤلف، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحا، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة. ومن هذه الإشكالات حرية التصرف في النص وحدود تلك الحرية، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتباره أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور المسرح، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص، تلك بعض إشكالات المسرح المعاصر.

- (1) لم تكن في بيروت قاعة للتشيل، فهياً إحدى غرف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه، واتخذة قاعة للعرض، وذكر الرحالة الإنجليزي دافيد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريباً جداً من قاعات التشيل الأوروبية. انظر محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ص 36.
- (2) حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 89.
- (3) جمعت أعماله ونشرت في كتاب أرزة لبنان، طبع عام 1869.
- (4) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 234.
- (5) توفيق الحكيم، بيجماليون، المقدمة.
- (6) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 36.
- (7) أول إخراج لها كان سنة 1935 على يد زكي طليمات سنة 1935، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة 1960.
- (8) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص 37.
- (9) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص 174.
- (10) كامل الخلعي، من تلاميذة أبي خليل القباني، وأحسن من مثل المسرح بعده.
- (11) زهرة العمر، ص 14.
- (12) حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 275.
- (13) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، ص 10.
- (14) أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية، ص 93.
- (15) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 242.
- (16) روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص 67.
- (17) محمد اسماعيل، الحياة المسرحية، العدد 43، السنة 1996، ص 21.
- (18) المرجع نفسه، ص 21.
- (19) فن الكاتب المسرحي، ص 68.
- (20) المرجع نفسه.
- (22) الحياة المسرحية، عدد 44، ص 19.
- (23) المرجع نفسه، ص 20.
- (24) المرجع نفسه.
- (25) عثمان عبد العطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 31.
- (26) وليد منير، جذلية اللغة والحداث في الدراما، ص 16.
- (27) حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 169.
- (28) عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 25.
- (29) تأصيل المسرح العربي، ص 72.
- (30) إحدى مسرحيات فكتور هيغو، التي عربها باقتدار نجيب الحداد.
- (31) -الأردايس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 27.
- (32) نقل دريني خشبة معظم هذه المصنفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية.
- (33) علم المسرحية، ص 90.
- (34) محمد يوسف نجم، المسرحية، ص 6.
- (35) جذلية اللغة والحداث في الدراما، ص 15.
- (36) علم المسرحية، ص 91.
- (37) المرجع نفسه، ص 91.
- (38) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص 35.

# الزمنية والفضائية في الفرجة الملحمية

## آية علاقة؟!

عبد الحليم المسعودي

كـتـجـرـبـة إدراكية تؤسس لنمط جديد في علاقة التلقي وبالتالي في دور الفرجة كظاهرة يتنامى فيها الوعي بضرورة إعادة النظر في دور المسرح ونظرة للعالم.

يؤكد المختصون (1) في مجال تحليل العروض الفرجية المسرحية انطلاقاً من إدراك التلاحم بين معطى الزمن والفضاء على الصعوبة الإجرائية لا بخصوص الفصل بينهما من أجل دراسة ووصف كل ظاهرة على حدة، بل الصعوبة في مراقبة التداخل بينهما باعتبار أن معطى ثالثاً يشكل بدوره وسيطاً أساسياً في تحقق هذا وذاك، ويتمثل في الفعل الذي تمثله الوحدة الجسدية للممثل.

حتى لكان الفرجة تجرّد ماهيتها في ثالث قائم على نوع من الاتكّال المتبادل (L'interdépendance) بين زواياه الثلاث في تحديد الواحد للآخر: زمن يتجلى بشكل مرئي في الفضاء، فضاء يتموقع في الحيّز الذي ينشأ فيه الفعل، وفعل يتحقق في مكان وفي لحظة معيّنة. وبناء على هذا النوع من الاتكّال المتبادل بين الزمن والفضاء والفعل، تتأسس الفرجة وتتحقق ويصبح كل معطى من هذه المعطيات الثلاث هويّات ناقصة، فيدون فضاء يظلّ الزمن مجرد وقت خام (de la durée pure) وبدون زمن يظلّ الفضاء

تشكّل التجربة الفضائية والتجربة الزمنية الأساس المزودج الذي تقوم عليه الظاهرة الفرجية في المسرح، باعتبار أن كلا الظاهرتين الزمنية (la temporalité) والفضائية (Spacialité) يؤسسان في لقائهما الحتمي، والبدهي، الإطار الذهني والمادي الذي تنزل فيه الفرجة المسرحية كمال لما تعد به الكتابة الدرامية.

وقد برهن المسرح منذ الأرغنون الأول الأرسطي والمتمثل في كتاب "فن الشعر" وصولاً إلى اكتمال ملامح المسرح الدرامي الكلاسيكي أهمية الترابط والتلازم بين الظاهرتين إلى حدّ التماهي والتوحد.

وما قوانين الوحدات الثلاث والالتزام بها في إنشائية الخطاب المسرحي كتابة وفرجة إلا تعبير عن الشعور الباطني لدى المسرحيين بالترابط العضوي بين خطي الزمنية والفضائية، وإقرار بأن المسرح القائم على المحاكاة هو محاولة دائمة لإعادة إنتاج الزمن والفضاء كما في المرجع الأساسي أي "مرجع الحياة والطبيعة". فتمثّل العالم في مسرح المحاكاة لا يتحقّق إلا بشروط هذا الالتزام وما الإخلال بشروطه إلا تهديد للأسس العميقة والمقدّسة لمسرح المحاكاة، كما سيكون هذا الإخلال إعادة نظر في الزمنية والفضائية

(Le Paradoxe) والتضليل والمراوغة والاستغراق، أي البرودة في علاقته بالدور أو الشخصية التي يتقمصها، لكن حضوره بظلّ حضورا واحدا لا يزدوج حقيقة فيزيائية ملموسة لا تقبل النقض أو التشكيك، وعدم الخضوع إلى الطبيعة الإزدواجية هذه، هي الضمان الموضوعي لتحقيق إنتاج التجربة الزمنية والتجربة الفضائية باعتباره هو الأصل والجوهر الذي ينبع منه تمدّد الفضاء أو تقلصه ومنه أيضا ينطلق الزمن أو ينقضي، بل إن الطبيعة اللاإزدواجية لحضور هذا الممثل هي المسؤولة على الطبيعة الإزدواجية التي عليها الفضاء والزمن تماما كما يدركها بدوره المتلقي أمام الفرجة المسرحية.

وبناء على هذه المعطيات التي لا تحدّد فعلا ماهية واضحة للفضائية والزمانية بحكم تداخلها داخل الفرجة المسرحية، بل تساهم في رصد الزمنية والفضائية كتجربة حسية بالنسبة للمتلقي، فإن المسرح الغربي منذ أرسطو إلى حدود اكتمال الملامح النهائية للدراما قد حاول حل المعادلة بين الزمنية والفضائية الفرجوية من جهة، وبين الزمنية والفضائية المرجعية من خلال الانضباط بقوانين محددة قائمة على مبدأ المحاكاة وهي قوانين الوحدات الثلاث، فيما ظل الممثل في هذا المسرح الدرامي وهو منشئ الظاهرة الزمانية والفضائية والرابط بينهما حبيسا لهذه القوانين، ولا يمكنه التصرف أو التلاعب بزمان الفرجة وبالتالي فهو دائم الحضور في المساحة المرتبة التي تمنحها الفرجة.

وبناء على هذه التقاليد الدرامية الآسرة جاءت شرعية إعادة النظر في قوانين المسرح الدرامي أو المسرح الأرسطوطاليسي، وهو المشروع الذي يقترحه برتولد بريشت (B. Brecht) والمعروف باسم المسرح اللاأرسطوطاليسي أو الملحمي (Théâtre épique) الذي سيعيد النظر في التجربة الزمنية والفضائية ضمن تجلياتها في الفرجة الملحمية.

في البداية لا بدّ من الإشارة إلى أن تسمية

مجرّد تمثّل للحيزية، وبدون زمن أو فضاء لا يمكن للفعل أن يتحقّق.

إن الفرجة المسرحية منذ أرسطو قائمة بالأساس على القدرة على الإيانة (démonstration)، أي فعل الإيانة الإغريقي (deixis) بشئ الوسائل سواء عن طريق القول (التلفظ) أو الحركة من خلال هذه الوسيط الأساسي الذي تقام عليه الفرجة كلّها ألا وهو الممثل الذي يعد أحد أهمّ ركائز الإيانة في الفرجة، أي أنّه بمثابة "الإله" الذي ينبع منه كل شيء في الفرجة والذي يتجلّى في حضوره كما يعتبر عن ذلك باتريس بافيس (P. Pavis) (\*) محاطا بهالة لا تبرحه أبدا، هالة تنتظم به وحوله، وهي هالة كل فضاء وكل زمان.

وإذا كانت الفضائية والزمانية تخضع كل واحدة منها في المسرح إلى طبيعة تركيبية مزدوجة، سواء الزمنية في انقسامها إلى الزمن الركامي (Le Temps Scénique) وهو الزمن المادي المحسوس الخاضع لقياس الهنا والآن بالنسبة للمتلقى، أو الزمن الخارق للركم (Le Temps extra-scénique) أو الزمن الدرامي، وهو الزمن الحكائي الذي تستند إليه الخرافة في الفرجة أو الفضائية في انقسامها إلى فضاء موضوعي خارجي (L'espace objectif extérieur) وهو الفضاء المادي المرئي بالنسبة للمتلقى ويخضع بدوره إلى مجموعة أخرى من الفضاءات التراتبية كالمكان المسرحي والفضاء الركامي، وثانيا إلى الفضاء الحركي (l'espace gestuel) المرتكز أولا وأخيرا على حضور الممثل، وهو فضاء تتناسل منه فضاءات أخرى حسب ما يمليه عمل الممثل (2) ...

إنّ هذه الطبيعة المزدوجة لكل من الفضائية والزمنية لا تسحب على طبيعة الشريك الكائن الذي يعدّ وسيطا أساسيا بين هاتين التجريبتين، ألا وهو حضور الممثل الفاعل الذي لا ينقسم ولا ينشطر، وليس له أي قرين آخر بالرغم من أنه بالإمكان أن يخضع عمله (أي عمل الممثل) إلى المفارقة

تجريدية، ذهنية قائمة على النجاعة الافتراضية. إنها مساحة لا تجنّص الحدث وتتّوحد معه بل تحاذيه وتتفاعل معه، تتفاعل السياقات المقترحة سلفاً من لدن الكتابة الدراماتورجية الملحمية.

يمكن أن نشير ضمن هذا السياق إلى قراءة برناردورت (3) (Bernard Dort) لمفهوم الفضائية في عرض مسرحية "الأم شجاعة" "Mère courage"، كيف أنها بنية تراكمية، قائمة في نفس الوقت على "الإنفصال - الاتصال" بين الزمنية المتعددة، من جانب، وبين الأحياز الركحية للمنتصة من جانب آخر. فدورت يرى أن هنالك ثلاثة أنواع من الأزمنة: الزمن اليومي (au jour le jour) لأفعال ومقالات شخصية آنا فايرتنغ (Anna Fiering) والزمن التاريخي وهو، حرب الثلاثين عاما والزمن التراجيدي في العلاقة القويّة بزمنية الحرب العالمية الثانية. وكيف أن نجاعة هذه القرعة الملحمية قائمة على نجاعة التواطؤ (la Collusion) لهذه الأزمنة القائمة بدورها على تواطؤ في الأحياز الركحية التي تشكّل ما نسمّيه بالفضائية. فالمقدمة الركحية تمّ تخصيصها لحاضر "الأم شجاعة" (Mère Courage) وهو حاضر في نفس الوقت مفتت ومتقطع وتكراري، أما الزمن التاريخي فهو يتموضع في أطراف المنتصة (à la lisière) مشكّلا أفقا للفرجة، وهو بهذه الطريقة زمن مرموز إليه أكثر من أن يكون متقمّصا. أمّا الزمن التراجيدي فهو ذلك الزمن الذي يدركه المتلقي من خلال تتابع الأفعال المتقطعة التي يشاهدها أمامه فوق المنتصة...

إن الزمنية والفضائية هنا تتحاذي (تتقارب وتتبادل) ولا تختلط، تتواجه ولا تتناضد، وخلاصة القول إن بريشت من خلال الإجراء الفرجي ضمن العرض الملحمي يكثر العلاقة بين الزمنية والفضائية القائمة في المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي على التطابق (La coincidence) بين الزمن والفضاء بفعل وحدة الفعل الدرامي القسام بدوره على مبدأ السببية (Principe de la causalité).

هذا المشروع بـ "الملحمي" ليس ابتداء خارجا عن السياق التاريخي للمسرح منذ الإغريق، بل إن دلالة التسمية يعيدنا من خلالها بريشت إلى فجر المسرح الإغريقي قبل التقنين الأرسطي، أي العودة بالمسرح إلى أهمّ عناصره على الإطلاق ألا وهو الكورس (الزاوي / المغني) الذي كان يحقّق الفصل السردى كأهمّ عنصر من عناصر الملحمة الإغريقية والتي كانت تسرد وتنشد على أفواه أفراد هذا الكورس. وفي الحقيقة ليست هذه المحاولة رغبة من بريشت إلى العودة إلى منابع المسرح الإغريقي في تجلياته البدئية الأولى بل يدخل ذلك ضمن مشروع نقدي شامل لآليات المسرح الدرامي التي لا تستجيب لدور التغيير الاجتماعي الذي يحلم به بريشت.

لقد نجح برتولد بريشت في وضع نظام تراتبي يؤسس لمشروع المسرح الملحمي، قائم على متناقضة النظام الأرسطي الذي ساد طوال أكثر من خمسة وعشرين قرنا في التقاليد المسرحية الغربية وهو نظام قائم على ما يسمّيه "التغريب" (La distanciation) وهي مجموعة من الآليات التي تناقض دعائم المسرح الدرامي. ويمكن تلخيص نظام الملحمية هذا من زاوية العلاقة بين الفضائية والزمانية في النقاط التالية:

• أولاها على مستوى الفضائية: فقد ناقض بريشت مبدأ وحدة المكان الأرسطية الذي يعتبر الركح هو مكان أو حيز الفعل المسرحي. واعتبر بريشت أن الركح لا يعكس بالضرورة مكان الفعل أو الحدث المسرحي. وبالتالي فإن "الفضاء" غير خاضع لأيقونية المكان (L'iconicité de lieu) الذي يفرضه الركح في المسرح الدرامي المتّوحد مع الفعل المسرحي خضوعا لمبدأ وحدة المكان، فالفضاء المسرحي عند بريشت ليس ذلك الفضاء المعدّ بل إن المكان الركحي عنده مجرد محمل حيادي (un support neutre) حوّل إلى مصطبة أو منصة (Podium) وهي عبارة عن مساحة



من أجل وظيفة تفسيرية وتعليمية تعتمد على تركيب الفضاء وتجزئته عن طريق الإنارة أو الستائر، وهو في ذلك مكان متحرك ومتغير يعتمد تقنية التقطيع (découpage) في المشاهد أمام المتلقي لإعطاء أكثر من وجهة نظر عن الحياة والعالم.

• ثالثاً : إذا كانت العلاقة بين الزمنية والفضائية في المسرح الدرامي الأرسطوطاليسي تنشأ ضمن نمطية تحقق الفعل من خلال فورية "هنا والآن" أي فورية الزمن الحاضر، فإن المشروع الملحمي عند بريشت يقوم على كسر هذا الفعل أي لعب الممثل والذي يتلقاه المتفرج على أساس أنه فعل حقيقي (طبعاً داخل دائرة الإيهام) وتخليص الزمنية والفضائية من علاقة الانكسار المتبادل التي أشرنا إليها. فالممثل بالاعتماد على مبدأ التغريب في الأداء أي مراوحته بين مجال السرد والفعل الدرامي بشكل متكرر ومتقطع يمنع بل يجعل من الصعب على المتلقي تحقيق حالة التعرف (L'identification) أو التماهي مع الشخصية التي يتقمصها. فالممثل الملحمي عند بريشت يتخذ دائماً المسافة البؤية اللازمة من الشخصية التي يتقمصها أو من الدور الذي يؤديه. فهو لا يجسّد الشخصية بالقدر الذي يستعرضها ويبيّن خصائصها الظاهرة والخفية أمام المتلقي انطلاقاً من إدراكه الحرفي لايراز ما يسميه بريشت بالجستوس الاجتماعي (Gestus social) أمام المتلقي.

يقول والتر بنجامين (Walter Benjamin) "يتطوّر المسرح الملحمي في شكل ضربات كصور رقائق الشريط السينمائي، ذلك أن شكله الأساسي هو بمثابة الصدمة القائمة بين مختلف الوضعيات الأكثر جلاء في المسرحية، فالأغاني والتموضعات الحركية تميز كل وضعية عن الوضعيات الأخرى، وأن الفسح أو المساحات الناتجة عنها لا تسمح بإيهام الجمهور بأنها تمثل قدرته على التماهي. وهذه الفسحات مخصّصة في الواقع إلى إتخاذ موقفه النقدي. أما بخصوص

• ثانياً : تأكيد بريشت على حيادية الركح رافضاً كل صورة تحتويه وتحلّ فيه، وكان هذا الموقف الإيكونوكلاسيكي يعبر عن رغبة طوباوية عند بريشت في أن يرى المكان المسرحي يتحول حسب عبارة والتر بنجامين (W. Benjamin) إلى ورقة بيضاء يخط عليها الممثل كالنسخ علاماته. ومن خصوصيات هذا المكان الركحي الحيادي أنه ليس بالمطلق أو الزائد بل هو متحرك ومتجدّد البناء حسب حاجة الإخراج لذلك.

خلاصة القول إن بريشت يرى الفضاء المسرحي بروية مادية صرفة حين يعزف عن استعمال مفهوم "الفضاء" كمعطى مطلق وغيبى ويفضّل الحديث عن المكان أي المكان الركحي (Le lieu scénique) الذي يجعل منه مكاناً للإستعراض (lieu d'exposition) مكان محايد ومتحوّل حتى وإن كان هذا المكان هو ركح اللعبة الإيطالية التي هدم دورها "كناذة تطل على العالم" عن طريق تحويلها إلى منصّة تحاكم العالم وتشرّحه بالنبأية عن الجدهور.

وحتى بخصوص اللعبة الإيطالية التي استعملها بريشت فقد قام بكسر سلطة الإيهام فيها عندما عمد إلى محاصرتها بترسانة من الآلات التي تتدخل في العرض وتشوّش عليه، وهي ترسانة مكشوفة أمام الجمهور لتذكّر هذا الأخير أنه دائماً في المسرح وتحميه من فعل التنويم (L'hypnose) الذي يمكن أن يستحوذ عليه أثناء العرض.

إذن فالفرجة الملحمية تستعرض فوق منصّة هي بمثابة أمكنة ركحية لا يحدّها الممثل إلا عبر مستويات اللعب، منصّة محايدة بلا عمق تقليدي يتم فيها التركيز على مبدأ الأفقية (L'horizontalité) تتحوّل الفرجة فيها إلى استعراض استبياني عوضاً عن محاكاة إيهامية، منصّة مفتوحة أفقياً كأنها ممراً (un passage) يلخص مفهوم الشارع أي شارع الحياة اليومية، منصّة حمالة للدلالات تعتمد الإشارة والتلميح تقتصر على دلالة عن الكلّ بالجزء... منصّة

طريقة التقديم فإن مهمة الممثل تكمن في المسرح الملحمي في الإشارة من خلال أدائه إلى كونه قادرا على إبقاء برودة دمه لأنه أيضا ممتنع عن استعمال أدائه للنشأه" (4).

انطلاقا من طريقة الأداء عند الممثل الملحمي نعتقد أن بريشت قد قوّض بشكل نهائي دعائم المسرح الدرامي على مستوى العلاقة التضامنية بين الزمنية والفضائية بالإخلال بوحدانية وفردانية الوسيط الثالث المتمثل في حضور الممثل والإطاحة به كقدّيس تحفّ به هالة الزمانية والفضائية.

يرى جون إيف بيدو (Jean Yves pidoux) (5) أن بريشت يعدّ الأفضل دون شك والأكثر اكتمالا ووضوحا من بين المنظرين للمسرح في هذا القرن. وقد يعود هذا الإطراء (وهو حسب رأينا في محله) إلى أهمية وتماسك النظرية الملحمية عنده التي قطعت إستيميا مع موروث متآكل سمح للمسرح نظرية وممارسة بحرية أكبر لزالل التجريب المسرحي يجني ثمارها ويتلذذ بمفاجأتها. لكن المتأمل في نظام هذه النظرية وماعليه من تماسك جذلي يمنع كل دغمائية تتمرر إليه رغم قناعات بريشت السياسية والأيدولوجية والظروف التاريخية التي عاشها سيثيق أن هذه النظرية لم تنشأ من عدم، ونريد في هذا السياق أن نركز على جانب أساسي من هذه النظرية بخصوص مرجعيتها من جهة وبخصوص نظرة بريشت وقراءته أو استقرائه لعمل الممثل وحضوره وأدائه كطرف مسؤول عن علاقة التجربة الزمنية والفضائية التي قطعت عنده كما أشرنا مع التطابق (La coincidence) واحتكمت إلى علاقة جديدة هي علاقة التواطؤ (la collusion) الممكنة.

لقد أدرك بريشت منذ الوهلة الأولى في انشغاله بموضوع التمثيل والممثل مسألة في غاية الأهمية، مما سيشكل المرجع الخفي لنظرية التعريب ومبدأ الجستوس. هذا الإنتباه تمثل في اكتشافه للمسرح الشرقي، ولم يكن هذا الإنتباه مجرد انبهار مطلق كما

حدث مع أنطونان آرتو مع المسرح البالييني ولم يكن إعجابا عابرا كما هو الحال عند ستانسلفسكي كما أنه لم يكن انتباها براغماتيا كما هو الحال عند مايرخولد، لكنّه كان نوعا من المثاقفة الخفية التي كان يقيهما مع الشرق الآسيوي وحكمته الروحية والدينية. ولقد كان اهتمامه بالمسرح الشرقي ينصبّ على الأداء أو الكيفية التي يجري بها الممثل الشرقي أداء التمثيلي.

ولقد كان لقاء بريشت بالممثل الصيني الشهير الدكتور ماي لانغ فانغ (Mei lang - fang) والإطّلاع على كيفة أدائه بمثابة الاكتشاف الثمين عندما أدرك أن هذا الممثل حين يقوم بأداء شخصية امرأة صينية فهو في الحقيقة يقوم بثلاثة أدوار في نفس الوقت: دور شخصية امرأة صينية ودور الممثل الذي يقوم بأداء شخصية المرأة وكذلك دور الدكتور ماي لانغ فانغ (M. Lang - fang) الذي يقوم بدور الممثل المتمكّص لدور المرأة (6)، وهو ما يعني ثبوت الحرفية العالية للأداء عبر التمرين وتجاوز عدة أنماط من الأداء في نفس الوقت، وبالتالي تجاوز تراكمي لزمنية الأداء إلى جانب القدرة الخفية لهذا الممثل (أو لهذا الممثل الصيني بشكل خاص) على نوع من التقطيع الأدائي والذي يلخصه بريشت في حديثه كما يشير إلى ذلك جورج بانو (7) (Georges Banu) عن الحد الأدنى من الإيهام (minimum d'illusion) تؤمنه قدرته على "التحوّل الجزئي" (metamorphose partielle) ويضيف "أن الممثل الصيني لا يظل دائما مبتعدا عن الشخصية، بل يقترب منها، ويلتحم بها لكي يعيد الابتعاد عنها، فليس هناك ثبات بل تغيير متواتر في العلاقات تماما مثل محرّك الدّمي مع دميته". هذا الإدراك الذي توفّل إليه بريشت لنمط جديد لأداء الممثل رافقه أيضا باستثماره لنظرية شكولوفسكي (8) (Chklovski) حول "الاسترانيانجي إفاتك" (Ostranienji effekt) أو التغريبية (L'étrangersation) ممّا فتح بشكل نهائي بصيرته لوضع أسس المسرح الملحمي وإقامة علاقة جديدة في تعامل الممثل عنده مع التجربة

الزمنية والفضائية مع نفسه من جهة ومع المتلقي من جهة أخرى.

وخلاصة القول فإن بريشت استطاع أن يقيم الفرجة الملحمية برمتها على سلطة ممثل لا يستمد شرعيته من حدود الزمنية والفضائية الدرامية بل شرعيته من

حرية لا تولد إلا من هذا النوع الجديد من الازدواج والانشطار (dédoublement) والذي يمنحه للمتلقي كمسافة للنظر بين حرية الحكم وسلطة الفعل والتي يلخصها رولان بارت (9) R.Barthes في الثورة المسرحية التي أحدثها بريشت والمتمثلة في انشطار حتمية الفرجة وانشطار حتمية حرية المتفرج.

## الهوامش والإحالات

- 1) **Patrice Pavis** : Dictionnaire du théâtre, article (Deixis) Dumod, Paris, 1996, p.p.84,85
- 2) لم نشر هنا إلى الفضاء الدرامي (L'espace dramatique)
- 3) **Bernar Dort** : Le diamant et le jade, in Art Press, Numéro spécial sur le théâtre, 1989, p.15
- 4) **Walter Benjamin** : Essais sur Brecht, la fabrique éditions, Paris 2003, p.45
- 5) **J.Y.Pidoux** : Acteurs et Personnages, Editions de l'Aire, p.129
- 6) **B.Brecht** : Ecrits sur le théâtre (I), p.p 411,412 L'Arche, Paris 1972
- 7) **G.Banu** : Mei Lang-Fang, procès et utopie de la scène Occidentale, in Revue d'Esthétique, Paris 1983, p.141,
- 8) نفس المرجع ص. 137.
- 9) **R. Barthes** : écrits sur le théâtre, (théâtre capital) Seuil/ Points – paris 2001, p.93.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# اللّعب الدّرامي وسيلة تعبير وإدماج

زهير بن نرايت

## تقديم :

قد يبدو طرح هذه المسألة "اللعب الدرامي وسيلة تعبير وإدماج" من قبيل البديهي والمعتاد ، إلا أنّ المتفحّص في كنه المصطلح يدرك أنّنا لا نبحت في اللّعب بالمفهوم الذي يوصلنا إلى كونه نشاطا غير جدّي، بل إنّ هذا المصطلح له دلالات تقنية وأبعاد اجتماعية وفكرية تحلق في سماء الوسائل الحديثة للتربية والإدماج. كما أنّها تعبر بطريقة عجيبة إلى دلالات أخرى مناقضة للطرح الأول بما أنّها وسيلة تعبير والتعبير لا يكون إلاّ حرّاً.

## اللّعب الدّرامي :

يستوجب البحث في اللعب الدرامي بحثا أوليا في كلّ من اللعب والدراما وما يفرزه اجتماعهما.

## اللّعب :

جاء في لسان العرب في مفهوم اللعب : "لعب، اللعب واللعب : ضدّ الجد لعب يلعب لعبا ولعا . ولعب وتلاعب وتلعب مرّة بعد الأخرى وفي حديث تميم، صادفنا البحر حين اغتلم فلعب بنا الموج شهرا سمي اضطراب الموج لعبا لما لم يسر بهم إلى الوجه الذي أرادوه ."

ويقول محمد محمود عبد الجبار : "لقد تعدّدت تعريفات اللعب فمنها تعريفه إلى أنّه نشاط تعلّميّ تعليميّ ومنها تعريفه كقيمة اجتماعية وكعنصر في التربية الاجتماعية".

بينما تشير تعريفات أخرى إلى ارتباط اللعب بنموّ الطفل العام أو ارتباطه بالقدرات العقلية وهناك من ركّز على أهمية قيمته الترويحية ومن التعريفات ما يشير إلى اللعب كقيمة علاجية".

ونحن نشعر عريض عديد التعريفات التي طرحت حول اللّعب الرّأبنا أنّ نكتفي بتعريف كلّ من قود وعبد الجبار.

يقول قود : "إنّ نشاط موجّه أو غير موجّه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتّسلية ويستغلّ طاقة الجسم الحركية والذهنية ويمتاز بالسرعة والخفة" (1).

بينما يقول عبد الجبار : "إنّ عملية ديناميّة تعبّر عن حاجات الفرد إلى الاستمتاع والسرور وإشباع الميل الفطريّ للنشاط والترويح كما تعبّر عن ضرورة بيولوجيّة في بناء ونموّ شخصيّة الفرد المتكاملة، وهو طوعيّ ذاتيّ اختياريّ داخليّ الدّفع غالبا أو تعليميّ تكثيفيّ يوافق النّفس وخارجيّ الدّفع أحيانا، ويمهّد عنده سبل بناء الذات المتكاملة في ظلّ ظروف تزداد تعقيدا ويزداد معها تكيفا" (2).

## في مفهوم اللعب الدرامي :

إنّ هذه التقنية المسماة باللعب الدرامي تبدو منذ الوهلة الأولى لأي قارئ ذات علاقة وطيدة بالفن المسرحي، فهي لعب درامي بمعنى أنّه لعب يلامس الدراما بكل جوانبها التي عرّفها أرسطو من ملحمة وكوميديا وتراجيديا إلا أنّها لعب واللعب ضدّ الجِد، والأمر بالنسبة لممارس اللعب الدرامي فيه من الحرية ما يجعله لعبا يطلق فيه عنان خياله وتداعي أفكاره. وقد ينحصر الممارس لهذه التقنية بالنسبة للكثيرين في شريحة الأطفال إلا أنّ لاشيء في هذا المصطلح يؤكد ذلك فما الذي يمنح الكهل من اللعب وما الذي يرغب الشاب على أن يحيا جادا مدى حياته ؟

إنّ الغموض الذي يحوم حول مفهوم الألعاب الدرامية فرضه استخدام هذه التقنية في مجالات متعدّدة انطلاقا من المسرح وصولا إلى العلاج النفسي مروراً بالبيداغوجيا، فقد تمكّنت بعض الاختصاصات من امتطاء صهوة اللعب الدرامي كي تحقّق أهدافا عجزت أساليب أخرى عن الوصول إليها .

ولكنّها مع ذلك أجمعت على مفهوم عام للعب الدرامي بمعنى أنّ هذا المفهوم يترك المجال كي تضاف إليه تفاصيل تخصّ كلّ اختصاص على حدة أمّا المفهوم العام فنجدّه تقريبا كما يلي :

"اللعب الدرامي تقنية تستعملها المجموعة التي تعتمد الارتجال كأشّ لها وتقوم على حرية تعبير المشارك وتخلق وضعيات يسبقها التزام خيالي بين أفراد المجموعة يحدّد خلاله المكان والزّمان المختلفين عن الواقع ثمّ يتطوّر اللعب باقتراحات اللاعبين وتزخره حركاتهم الجسديّة" .

وقد أكّدت جيزال باري أنّ الإشكال المطروح أمانا عندما نحاول الوصول إلى تعريف اللعب الدرامي هو أنّه بمثابة " المفترق الذي تلتقي عنده مجالات متعدّدة" (8) .

ويصل الأمر بشيللر إلى أن يربط إنسانيّة الإنسان باللّعب حيث يقول : " يكون الإنسان إنسانا حين يلعب" (3) وعديدة هي المصادر التي تحيلنا إلى أفلاطون باعتباره من أوّل من تفتّن إلى القيمة العمليّة للّعب واتّضح ذلك في كتاب " القوانين" حين نادى بتوزيع تقاحات على الصبية لمساعدتهم على تعلّم الحساب" (4) . لا يختلف اثنان في فوائد اللعب فهو ينمّي العضلات ويساعد على اكتساب المعارف ويغرس القيم الأخلاقية ويساعد على إقامة علاقات اجتماعية كما أنّه يمكن اللاعب من مواجهة اضطراباته النفسيّة والسلوكيّة ..

## الدّراما :

في معجم المسرح الذي وضعه ميشال كورفان نجد تعريفا أوّلنا للدراما بكونها "كل عمل كتب ليعرض على ركح" (5) وكلمة الدراما مستمدة من اليونانية ومعناها "أنا أفعل" .

يفسّر ألكس ميستشالي الفعل بأنّه : تفاعل بين الأنا والأنا الاجتماعيّة وهذه الاستمراريّة تنتهي بأن يتشكل الفعل في مسلك معيّن" (6) .

ويقدّم كورفان تفسيراً للدراما يحدّد من أرسطو إلى هيجل ويقول: "إنّها تطوّر الفعل بواسطة إرادة الأشخاص في اتّجاه حل الصّراعات المتتالية وصولاً إلى تأليف نهائيّ تتوافق فيه الذاتيان في حقائق جديدة" (7) .

ويربّز كورفان أنّ الدّراما عرفت مفاهيم جديدة بعد ذلك، فأصبح البعض يعرفها بأنها فعل إنسانيّ حرّ فرديّ يواجه مستحيالات القوى الاجتماعيّة .. إلى آخره من التعريفات .

ومن أقسام الدّراما الكوميديا والتراجيديا. حدّد أرسطو في كتابه فنّ الشعر مفهوم التراجيديا كما نعلم بأنّها محاكاة فعل نبيل تام .. وحدّد الكوميديا بأنّها محاكاة فعل الأراذل .

والغوص في تحديد مفهوم اللعب الدرامي يجعلنا نؤكد أن تعريف هذه التقنية مستمد من وظيفتها، فاللعب الدرامي ليس مسرحاً ولكنه ذو صلة بالمسرح تماماً كما أن له صلة بالعلاج النفسي والبيداغوجيا.

وهو ليس مسرحاً لأنه لا يهدف للوصول إلى عمل مسرحي يعرض أمام جمهور إذ يؤكد ليون شانسرال ذلك بقوله : " في مجموعة ما عندما يتطلق اللعب ذو الطابع الجسماني بطريقة التحسس والإصلاح والزيادة المتواترة ويكون هذا اللعب قد أخذ صيغته النهائية يحكم عليه بالفناء " (9).

كما توضح دومينيك أوبرلي في كتابها اللعب الدرامي أن هذا النشاط لا يمكن أن تكون له أهداف أخرى فتقول : " في اللعب الدرامي اللعب هو غاية في حد ذاته " (10).

ويقدم كورفان تعريفاً للعب عيني الصلة بتعريف اللعب الدرامي إذ يقول : " اللعب هو فعل أو نشاط تطوعي يتم في إطار محدد وفقاً لقاعدة معينة لها نهاية ترافقها مشاعر تؤثر أو فرح ووعي بأن تكون غير ما نحن عليه في الحياة اليومية " .

ويوضح كورفان اختلاف اللعب الدرامي عن المسرح والعلاج النفسي بقوله : " إن اللعب الدرامي يحمل بذور التقنية المسرحية وأيضاً العلاج النفسي لكنه يختلف عن المسرح فهو يحتفظ فقط بميكانيزم الفعل المسرحي (شخصيات - وضعيات - أفعال...) وأيضاً عن العلاج النفسي وأساساً عن سيكودرام موريثو ويحتفظ بعامل التجربة المعاشة داخل المجموعة " (11).

إن مجال هذا المقال يضيق عن استعراض تعريفات رينقار وبايج ومونو وبوال ووينكوت وديمانك وغيرهم ولكننا نكتفي بتعريف يقدمه لنا رينقار :

" 1- اللعب الدرامي لا يهدف إلى محاكاة وقية للواقع ولكن إلى تحليل اللواقع انطلاقاً من حوار بواسطة لغة فنية أصيلة بعيدة عن الطبيعة بل يرمي إلى تحليله بلغة فنية طريفة .

2- اللعب الدرامي نشاط جماعي حيث يكون الفريق هو الإطار الذي يتعاون فيه الفرد من أجل ذاته ومع الآخرين .

3- اللعب الدرامي لا يخضع إلى نص فهذا الأخير يعوّضه الكلام المترجل أو خرافة ما .

4- اللعب الدرامي لا يهدف إلى الوصول إلى عرض رسمي وإنما يستعمل العرض داخل الورشة كوسيلة للتساؤل والتحقق من وجود التواصل في الحوار المعتمد، هذا المدّ والجزر بين اللعب ومناقشته من طرف المشاهدين الفاعلين معطى أساسي في هذا العمل .

5- اللعب الدرامي لا يتطلب لاعبين بارعين متمكنين من مختلف تقنيات التعبير وإنما يرمي إلى تكوين لاعبين قادرين على التحكم في خطابهم .

6- اللعب الدرامي لا يتطلب ديكوراً ولا ملابس ولا إكسسوارات بمعناها التقليدي فبناؤه فضاء اللعب يتم انطلاقاً من الفضاء المدرسي ومن الأثاث المتوفر ليوظف في استعمالات جديدة .

7- الأهداف التربوية يمكن أن تتحقق على المدى الطويل إذ لا يجب أن تفسد لذّة اللعب فإذا ما فقدت هذه اللذّة فقد اللعب " (12).

## الإدماج :

ورد في لسان العرب في تعريف الإدماج ما يلي : " أدمج الحبل إذا أحكم فثله . والأعضاء مدمجة كأنها أدمجت وملست كما تدمج الماشطة مشطة المرأة إذا ظفرت ذوائبها وتدمج القوم على فلان تدمجها إذا تضافروا عليه وتعاونوا وكلّ ما قتل فقد أدمج . وأدمج الفرس : أضمره والدموج هو الدخول دمج الشيء دموجا في الشيء واستحكم فيه .

وكذلك اندمج وأدمج الشيء إذا لفتته في ثوب والشيء المدمج : المدرج مع ملاسته . ويقال دمج في البيت أي دخل، وأدمج في الشيء إدماجاً واندمج اندماجاً إذا دخل فيه وقد جاء في تقرير صادر عن لجنة

الأطفال فاقد السند بوزارة الشباب والطفولة (سابقاً) سنة 1989 : " الإدماج هو الوصول بالشباب إلى مرحلة كسب قدرات كافية تخوّل له التعامل والانسجام مع محيطه في إطار احترام النظم الاجتماعية والإنسانية والثقافية الضابطة لهذا المحيط ، فهي إذن تلك المرحلة التي تنتهي عندها الكفالة الكاملة للمعني بالأمر من طرف المؤسسة باستيفائها لكل إمكانيات الرعاية اللازمة وبداية تكوّن العلاقة المباشرة للشباب بمحيطه ومجتمعه " .

ويُفسّر الإدماج أو التكيف الاجتماعيّ بأنّه تدريب على الاستفادة من الماضي من أجل تصوّر أهداف وإشاعات مستقبلية توجّه السلوك الحاضر ، . إنّ ربط الحاضر بالمستقبل في خطة حياتية تعطي للموجود معناه .

ويبرز الإكويندي كيف أنّ " المسرح وسيط وقناة اتصال بامتياز للتأثير بقوة خطابه وبلغته ووسيلة للتشعّب والاندماج الاجتماعيين ، هذا ما نلاحظه في تجربة المسرح الإغريقي الذي بواسطته تمّ نشر فكر مدينة طولون وقوانينها من أجل إثبات آليات المدينة الإغريقية وإدماج الشعب ضمن مشروع الدولة آنذاك . وهو نفس التوجّه الذي اتبعته الكنيسة في القرون الوسطى لتركيز سلطتها " (13) .

وعموماً يقصد بالإدماج الاجتماعيّ كلّ التدخّلات الاجتماعية التي تسعى إلى إيجاد حلول بديلة ودائمة لوضعيات التهميش الاجتماعيّ أو الإقصاء ، وتكون بالأساس تدخّلات وحلولاً تتلاءم مع أبرز خصائص المحيط الطبيعي للفرد ، وترتقي به اجتماعياً من وضعية القنبل السلبيّ للشكل إلى وضعية التفاعل الإيجابيّ والتغيير .

وقد فسّر العالم الاجتماعيّ سلفن سلوك الجانح بأنّه : " وليد تعارض معايير الجماعة المحدّدة التي نشأ فيها الفرد مع معايير المجتمع الكليّ ، فالفرد غير المتكيف مع المجتمع الكليّ هو كذلك نتيجة انتمائه إلى جماعة غير متكيفة . هو غير متكيف مع المجتمع الكليّ لأنّه متكيف مع الجماعة غير المتكيفة " (14) .

ويقول مصطفى حجازي : " إنّ تكيف الأطفال أو

انحرافهم رهن بالشرط الحياتي الذي يوجدون فيه وينوع الرعاية التي يحظون بها أو بالأخطار التي يتعرّضون لها " (15) .

ويعتبر يبابيه أنّ هناك : " وظيفتان أساسيتان للتفكير ثابتين لا تتغيّران مع العمر وهما التنظيم والتكيف حيث تمثّل وظيفة التنظيم نزعة الفرد إلى ترتيب وتنسيق العمليات العقلية في أنظمة كلية متناسقة ومتكاملة بينما تمثّل وظيفة التكيف نزعة الفرد إلى التلاؤم والتآلف مع البيئة التي يعيش فيها وإن كانت هذه الوظيفة عامة عند جميع البشر إلّا أنّ لكلّ فرد طريقته الخاصة به في التكيف مع البيئة . وهاتان الوظيفتان أساسيتان للكانس الحيّ من أجل الاستمرار والبقاء فالإنسان لا يستطيع أن يبقى إلا إذا نظم العمليات البيولوجية " (16) .

## الشعّب الدرامي وسيلة إدماج :

من الحقائق الثابتة في الوقت الراهن هي تغيّر نوعية العلاقة التي تجمع المربي بالطفل ، وعامة لم يعد أسلوب التهديد والقمع هو الأسلوب الأفضل إذ ثبت أنّه قهريّ لا منقطع من ورائه . وقد روى برتراند رسل في كتابه في التربية قصة تشيكوف عن عمّه الذي حاول أن يعلم قطّة صغيرة صيد الفئران فأحضر فأراً صغيراً إلى الغرفة التي بها القطّة ولم تكن غريزة الصيد قد نمت بعد فيها فلم تلغف إليه فضربها عمّه وكرّر العملية في اليوم التالي ثمّ كرّرها وكرّرها وأخيراً افتتح أنّها قطّة بليدة ، غير قابلة للتعلّم وظلّت هذه القطّة في كبرها ترتاع وتفرّ كلما رأت فأراً على الرغم من أنّها كانت عادية قبل ذلك ؟

والفكرة الأساسية بسيطة : إنّ التربية الصحيحة لا تقوم على القسر الخارجي ولكن على عادات عقلية تؤدّي من نفسها إلى المستحبّ من النشاط .

ويرجع رسل سبب تخويف الأطفال وتعنيفهم كي يقبلوا على التعليم إلى انعدام المهارة في سياسة الأطفال . فما المطلوب من النشاط ؟ وما هي المهارة التي توصلنا إلى النتائج الأفضل ؟

النشاط الذي يدفع لدى الطفل خاصية التلقائية فيحرره من مكبوتات قد تتحول إلى سلوك عنيف أو شاذ.

وهذه التلقائية تعبر عما يخالغ صدره فتسمح لرفاقه كي يتطرحونها بالفقاش داخل العملية الارتجالية أي في إطار اللعبة الدرامية بعيدا عن الوعظ والإرشاد ، وهكذا تصعد فتيا وتحقق اعتدال الشخصية .

ويتعمد البعض مواجهة فكرة بقرحها الطفل ويعتبرونها تجاوزا للمعايير الاجتماعية وتكون مواجهة الطفل بنهيه أو إقصائه أو محاورته أمام رفاقه . وكلّ هذه الأساليب تكون عادة ذات نتائج سلبية فيرفض الطفل المشاركة في اللعب من جديد ويتغلق على ذاته أو يصبح عامل شغب داخل المجموعة يسعى إلى جعلها قوة جذب ضدّ المنشط يقول مصطفى حجازي : " يعاني الحدث من صعوبة إقامة حوار هادئ يدافع فيه بشكل منظم ومنطقي عن موقف يتخلّذه سرعان ما يجد نفسه وقد أفلس على مستوى التعبير اللفظي وسوق البراهين تأييدا لوجهة نظره، عندها يتدهور الحوار من التعبير اللغوي إلى التعبير الانفعالي، يفعل وينقلب ويحول حديثه إلى اتهام وشكوى أو شتائم ثم لا يلبث أن يلجأ إلى أساليب سحرية تغطي قصور منطق فينحرف في الزللان أو عند العلاقات العدائية يستخدم اللغة الحركية فيشتبك بالأيدي ويلجأ إلى القهر والإخضاع بعد أن عزّ عليه التفوق بالاقناع " .

إذن حين يحصل الحوار بطريقة غير مباشرة، أي بواسطة اللعب يمكن أن يقبل بالرأي المخالف دون أن يعتبر ذلك هزيمة له .

وهذا ما يهديه لنا الارتجال الذي يعرف بأنه إنجاز مباشر ودون إعداد فهو يجعل اللاعب يتخلص من ماضيه ويصبح أكثر حرية وقدرة على خلق إجابات خاصة به للوضعيات التي تعترضه . وإعادة تقديمه لمراحل من حياته يصبح سبيداً ويحترّر . لهذا قال موريو : " كل ثانية حقيقية هي تحرّر من سابقاتها " .

يقول رسل : " إنّ الطفل في اللعب ملك يحكم في أرضه بقوة تفوق حقاً قوة أي ملك في الأرض " .

أصبح المطلوب ليس أن نتعلّم المعارف فقط لكن أن نتوصل إلى الإجابة عن سؤال كيف نكون ؟ وكيف نتكيف مع مجتمعنا ؟ والمعلّم الذي يحبه أفراد قسمه ويمتلك معارف علمية أقل يعتبر أفضل من المعلم الذي يكرهه تلاميذه رغم امتلاكه معارف علمية أكثر ، إذ أنّه وضع حاجزا بينه وبينهم يمنعهم من التقبل والمشاركة والمنشط له دور أساسي في إعداد الطفل كي يندمج في مجتمعه ويتكيف مع محيطه .

إنّ الغاية القصوى هو الطفل يقول إدوارد لمبو : " إنّ المجتمع الذي لا يجعل الإنسان محور اهتمامه هو مجتمع ذاهب إلى الفناء " (17) .

ودور المنشط ليس في تقديم المعارف كما أسلفنا بل في مساعدة الطفل على اكتشاف قدراته، لذا يطلب منه عدم التصنّع أو تقيّد شخصية الأب أو المعلم بل عليه أن يكون بما هو قدوة يحتذى بها . ويؤكد لمبو أنّ العلاقات البيداغوجية ليست فقط ديناميكية ولكنها أيضا تختلف من فضاء تربوي إلى آخر . فالمعلّم في القسم ليس هو المنشط في حصة ألعاب درامية، فعلى هذا الأخير أن يلّم بحاجيات الطفل وانتظاراته وعليه أن يكون حيّا ديناميكيا يتفاعل مع الظرف الذي هو فيه ويتكيف مع وضعية مجموعته وما قد يطرا عليها . وعليه أن يمتلك بعض المعارف المتصلة بعلم النفس وتلك المتصلة بعلم الاجتماع وملما بالتواحي التربوية والبيداغوجية . وبهذا يصبح مجرد وجوده مع الأطفال داعية للاقتداء به وجعله النموذج الذي يتماهون معه .

وفي البدء يطلب من المنشط أن يخلق جوّا مناسباً لكلّ أفراد مجموعته كي تصبح المجموعة متجانسة بعد أن كانت متنافرة وتصبح هي الملاذ ثم هي القاعدة التي ينطلق منها نحو المجتمع . فالمجموعة ليست غاية بذاتها بل هي وسيلة للاندماج في المجموعة الأكبر وهي المجتمع .

## اللعب الدرامي تعبير حرّ :

إنّ أولى قواعد اللعب الدرامي هو الارتجال ذاك



كما أنَّ اللعب هو اتفاق بين اللاعبين على اللعب والقاعدة تقول : ما قبل اللعب ليس لعباً وما بعد اللعب ليس لعباً . \* واللعبة الدرامية الناجحة هي التي تتوفر لها الظروف المناسبة من مكان وزمان ودوافع محرّضة كما تتغذى صيورتها باقتراحات اللاعبين .

إنَّ اللَّعْبَ الدَّرَامِيَّ وسيلة للتعبير الحرّ، يمكن استعمالها لغايات متعددة منها الإدماج الاجتماعي لما لها من قدرة على تحرير الفرد من مكبوتاته ومساعدته على الثقة بالنفس وقبول الرأي المخالف واعتماد الحوار . إنَّ تطور هذه التقنية أفاد المناهج التربوية وساعد طرق العلاج النفسي كما غنمت منه المدارس المسرحية .

لكن هذا الملك حرّضه أشياء متعدّدة كي يحكم أولها المنشط الذي أتاح له فرصة اللعب واقترح عليه أن يكون ما يشاء ، ثانيها صيرورة اللعب وردّ فعل اللاعب الشريك ثالثها الماضي المخزّن في ذهن اللاعب وفي جسده كما للمكان والزمان تأثيرهما الأكيد على اللاعب .

تقول أوبرلي : \* الألعاب تتغذى من الماضي القريب والماضي البعيد للمشاركين ومن حاضرمهم المنغرس فيهم ومن مستقبلهم الذي يتمنّونه \* (18) .

والارتجال يخضع لقاعدة فهو له بداية وله نهاية وقد يحدّه المنشط بفكرة أو إطار مكانيّ كان يطلب من اللاعبين الارتجال حول موضوع السرقة أو باعتماد شخصية العجائز . . . .

## الهوامش والإحالات

- (1) اللبابدية (عفاف) و خلايلي (عبد الكريم) - ميكولوجية اللعب . دار الفكر الأردن 1989 ص 07 .
- (2) عبد الجابر (محمد محمود) - ميكولوجية اللعب والترويح . دار العدوى عمان 1989 ص 20 - إبراهيم (رمزي) - مواجهة الاضطرابات النفسية والسلوكية لدى الأطفال - المطبعة العصرية ، تونس 2002 ص 253
- (4) ميلر (سوزانا) - ميكولوجية اللعب . ترجمة حسن عيسى سلسلة عالم المعرفة عدد 120 ديسمبر 1987 إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ص 07
- 5) Corvin (Michel). Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre . Bordas . Paris P162
- 6) Sous la direction de Mucchielli ( Alex) . Dictionnaire des méthode qualitatives en sciences humaines et sociales . édition Armand colin . Paris 1996 , 257 P 108
- 7) Corvin ( Michel ) op. cité P162
- 8) Barret Gisèle - Pédagogie de L'expression Dramatique - édition privée- Montréal - 1976 - p 40
- 9) Chanceler Léon - Le Théâtre et la Jeunesse - Edition Bourrellier , Paris 1953- p 44
- 10) Oberlé Dominique. Jeux Dramatiques ET Développement Personnel. . Edition Retz 1989. Page 27
- 11) Corvin (Michel) op. cité P162
- 12) Monod R. ( sous la direction) Jeux Dramatiques et pédagogie". - Paris. Edilig". 1983 P 64
- 13) الأوكيندي ( سالم ) - ديكتاتيك المسرح المدرسي - دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء 2001 ص 233
- 14) نفس المصدر السابق ص 139
- 15) حجازي مصطفى تأهيل العفولة غير المتكيفة . نشر دار الفكر اللبناني بيروت 1995 ص 79
- 16) بياجيه جان - علم التربية وسيكولوجية الطفل - ترجمة عبد العلي الجسماني ص 199
- 17) Limbos ( Eduoard ) - L' animation et le groupe de jeunes . Edition Fleurus . 1973
- 18) Oberlé Dominique. Jeux Dramatiques ET Développement Personnel. . Edition Retz 1989. Page14

# اللّعب الدّراميّ في الوسط المدرسيّ

رياض بلحاج صالح

## مقدّمة :

في المجموعة والإفصاح عن ذاته، وعن الأشياء بأكثر عمقا وتلقائية، ويتجاوز مختلف أشكال الرّدع ويتغلب عن شتى مظاهر الرقابة (الرقابة الذاتية... والآخر).

فاللّعب في هذا المستوى هو نشاط صنو للحرية والتلقائية واللذة، وهو كذلك نشاط مسّل بل هو الحياة، إنه استكشافي، إنه تعبير.

إذن فهو نشاط جامع بين الحركة والتفكير، وهو وسيلة مهمة جدا للمعرفة وللقراءة. وللوصول إلى هذه الغاية يجب أن يكون «اللّعب» مركزا على جملة من القواعد حتى لا يكون مملا ومكررا. وبذلك يكون في غايته يماثل اللّعب الدرامي.

إنّ المباحث العلميّة والتجريبية الحديثة في مجال التربية أثبتت أهمية «اللّعب» وقيّمته عند الطفل. إذ أصبحت هذه الدراسات تنظر إليه كضرورة للنمو ووسيلة علاجية، يمكن استعمالها لتحقيق التوازن والتكامل عند الإنسان، وبالتالي تحقيق التوافق والاندماج في صلب المجتمع.

فاللّعب عندئذ يعتبر طريقة تربوية متقدمة لتشكل العديد من المهارات عند الطفل، فهذا النشاط يسعى إلى تطوير أعضاء الجسد، ويلمس الخواص، ويسّع الميول، وينفي الانفعالات.

فاللّعب إذن تعبير ولغة له قواعد تسمح بالتواصل بين راهن الطفل وماضيه يقول «روحي كوزيني» : «اللّعب ليس إلا وسيلة من وسائل التواصل إذ يمكن أن نرى له أهدافا مختلفة في نفس مستوى اللغة، إنه وسيلة تواصل بين الأفراد» (1).

فقيمة اللّعب تتمثل في كونه يفسر العديد من الأشياء والحاجات التي لا يستطيع الطفل التعبير عنها باللفظ، لذلك يعتبر أداة للتعبير عن ميولات وآراء كانت مدفونة في لاشعور الطفل. فهو وسيلة للابتعاد نسبيا عن تشنّجات الحياة والمجتمع. ويولد بذلك عند الطفل مسار آخر هو التسلية والراحة وإثبات الوجود وتحقيق اللذة واندماجه

## اللّعب الدّرامي وأهدافه :

### 1. تحديد المفاهيم :

يبدو أن الحديث عن اللّعب الدرامي وقيّمته في الوسط المدرسي يستوجب منا الوقوف على تحديد وتفسير بعض المفاهيم العلميّة، حتى يتسنى للقارئ إدراك معاني البحث وفهم مقاصده.

### - اللّعب :

(لعب يلعب لعبا) هو عملية دينامية تعبر عن حاجات

الفرد للاستمتاع والسرور وإشباع الميل الفطري للنشاط والترويح. كما يعبر عن ضرورة بيولوجية في بناء ونمو شخصية الطفل المتكامل وهو سلوك طوعي ذاتي واختياري» (2).

«كما يعتبر ضربا من النشاط الجسدي ينطوي على هدف رئيسي هو اللذة والمتعة الناتجة على النشاط... كما يمكن تحويل اللذة المجردة إلى لذة تنطوي على فائدة» (3).

### - الدراما :

هي كلمة يونانية معناها «الفعل» و«الحركة» وقد انتقلت إلى اللغة العربية كسائر اللغات الأخرى لفظا ومعنى، «هي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة» (4).

«ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان ... كما تستبدل أحيانا بكلمة مسرحية» (5).

### للعب الدرامي :

يرى «باتريس بافيس» أن «اللعب الدرامي» هو تطبيق جماعي يضم مجموعة من اللاعبين (وليس من الممثلين) الذين يرتجلون جماعيا حسب محور وقع اختياره مسبقا... وهو محاولة لجعل كل فرد يشارك في النشاط المسرحي مع التركيز على مدى اندماج الارتجال في الفردية في المشروع المشترك. كما أن الهدف المنشود ليس إبداعا جماعيا قابلا للعرض ولا الوصول إلى درجة من التطهير بل أن يجعل المشاركين يدركون مجموعة الأبعاد الرئيسية للمسرح كالشخصية والمواقف والحوارات ودينامية المجموعة والتي تحدث نوعا من التحرر الجسدي والعاطفي أثناء اللعب وفيما بعد في الحياة الخاصة للأفراد» (6).

ويعرف «بيار بارتبي» اللعب الدرامي على أنه

«ذلك النشاط الذي يتواجد فيه التلاميذ داخل محيط معين (قاعة الدرس) تارة فرادى وفي كثير من الأحيان جماعات بدون متفرجين لهم هذا الهيكل المحدد، يلعبون وضعية خيالية باستعمال حركات وصيحات وكلمات... كما يمكن لهذه الاقتراحات أن تعاد شرط ألا تنفذ إلى كتابة درامية مهابة» (7).

يبدو اللعب الدرامي للمتأمل مجرد مجموعة من الأنشطة العقلية والجسمية المنظمة والهادفة والتي تقوم كفاية في ذاتها، وعادة ما يؤديها الفرد تحت إشراف مختصين من أجل تحقيق متعة ذاتية أو تحقيق هدف علاجي أو تربوي معين، ولكنه في المقابل يحتوي على جملة من العلاقات المعقدة التي تتداخل بينها لتكوينه.

### ولهذا تعددت أهدافه :

- هدف تربوي تعليمي : بصفته «لعبا» حيث اعتبر أسلوبا بيداغوجيا نشيطا في تعليم الأطفال.

- غرض فني : بما أنه ينتمي لصنف المسرح فهو يستعمل في تكوين الممثلين وفي تطويرهم لشخصيات المسرحية عبر الارتجال.

- غرض علاجي نفسي : وذلك يعتبر أسلوب تشخيص كحالات مرضية من خلال جملة الأدوار التي يلعبونها.

للعب الدرامي دور كبير في بناء شخصية الفرد عامة والطفل بصفة خاصة، لذا بات تحليلنا لخصائص اللعب يساعدنا دون شك على مزيد التعمق في خصائصه هو الآخر وفهم طبيعته. للعب بعدان أساسيان : الأول أنه نشاط تكويني أو أنه أداة معرفة، والبعد الثاني أنه نشاط تخيلي تربوي.

### أ - اللعب أداة معرفة :

مما لاشك فيه أن اللعب ثلاث خصائص أساسية، الأول أنه تلقائي والثاني أنه نشاط اختياري والخاصية الثالثة أنه نشاط يتم عموما بصفة جماعية.

## 2. اللعب الدرامي في الوسط المدرسي :

لماذا التنشيط المسرحي في الوسط المدرسي ؟

التنشيط هو عملية بعث الروح والحركة داخل مجموعة ما تهدف إلى إحداث تغييرات في سلوك أفراد المجموعة ومواقفهم وأعمالهم ومشاعرهم .

والمنشط هو المسؤول والمسير للمجموعة بالاعتماد على طرق نشيطة تهدف إلى بث الطاقة الذاتية الكامنة داخل المجموعة واستعمالها، فالمنشط هو المشرف على عملية التكوين الذاتي للمجموعة .

والتنشيط المسرحي المدرسي إبداع في حد ذاته إذ هو يشجع التلاميذ داخل المؤسسة التربوية التعليمية على الابتكار وعلى تحرير ملكاتهم الخيالية والإبداعية .

والتنشيط المسرحي المدرسي يوفر الظروف الملائمة للتلاميذ، هذه الظروف التي تمنح فرصة اللقاء للمشاركين في جو من المتعة واللذة، إن المسرح المدرسي يرمي إلى تحقيق العديد من الأهداف التربوية بفضل خطابه المتميز الذي يشكل لغة فنية تعبر عن مشاغل التلميذ، كما يساهم في تنمية شخصية الأفراد ونضجهم وبعث المتعة في أنفسهم وخلق التواصل بينهم .

فالترية المسرحية تهدف إلى تحرير التلميذ من كل الحواجز النفسية والاجتماعية بالاعتماد على اللعب . يقول «ريشارد مونو» : «هناك مجموعة مقودة بمنشط أو بمجموعة من المنشطين، هناك مؤسسة تسهر على ذلك اللقاء، هناك فضاء فارغ وأناس يتموضعون فيه بحركة ليعبروا أو يتواصلوا . الفعل (دراما) للأجساد والأصوات الذي تقع بين أولئك الناس يسمى لعبا . لعب لأن فيه نصيب من الخيال ومن التلقائية ومن البحث ومن الغرابة، المنشط يعطي تعليمات «أوامر» مفتوحة تترك المجال للبحث، ليس هناك أي جواب واحد يمثل أحسن لتعليمه اللعب» (11) .

إن بلوغ التعبير من خلال اللعب الدرامي، يعني أن تخلق المتعة واللذة عند التلميذ وعند المتقبل وهو ما يمكن أن نسميه إبداعا وخلقًا، فالتلقائية التي يبرزها

«والفرد من خلال هذا النشاط يحاول أن يغير نفسه وأساليه ويكتسب مهارات ويتخلى عن عادات ذهنية وحركية، وحتى ينجح في دوره فهو يشعر بلذة الإنجاز وتزداد ثقته في نفسه ويرتفع مستوى طموحه» (8) .

إذن فاللعب يسمح بالقيام بعدة تجارب، الفشل فيها لا يعني وقوع كارثة بل يؤدي إلى إعادة التجربة وتكرارها والوصول إلى النجاح . وبما أن اللعب ليس نشاطا إجباريا فيصبح بذلك وسيلة تعليم الطفل نفسه بنفسه بتأثير من المنشط والاعتماد على مواقف ووضعيات موجودة في الواقع .

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن اللعب يستقي وجوده من حالات معروفة موجودة في الواقع، فإذا ما اكتشفها اللاعب وتمكن منها فإنه قد يكون قد سيطر عليها ونمى مهارته في إنجازها .

يقول «جون بيار رينغار» : «اللعب هو وسيلة معرفة ... وهو يمثل كذلك تجسيدا للواقع» (9) .

## ب - اللعب أداة تخيل :

يعتبر اللعب من أكثر الوسائل نجاعة وفاعلية في تدريب وتطوير ملكات اللاعب . سيما إذا كان هذا اللاعب طفلا، ومن أهم هذه الملكات هي ملكة التخيل، لكن قد يجرنا الحديث حول قيمة الخيال في اللعب إلى إهمال الواقع «Le reel» ودوره في ربط الفرد بالوسط الذي يعيش فيه لإدراك الذات والآخر، فتدابير اللعب في واقع الأمر رد فعل على موضوع تصوري يسمح بالمرور من المجرد إلى الملموس لإدراك الذات أولا ولإدراك الآخر ثانيا ثم تأويل المحيط أخيرا» (10) .

ليس الخيال حقيقة ولكنه لا يتعارض مع الواقع فاللعب الدرامي هو مراوحة بين تخيل لوضعيات أو أحداث يمكن أن تقع فعلا، وماهو موجود بالفعل في الواقع، فالتعبير عن مشهد حزين بالبكاء لا يعني أنني أبكي فعلا .

اللعب في التربية المسرحية ليست هدفاً بيداغوجياً فحسب، ولكنها كذلك يمكن أن تكون وسيلة نحو تحقيق أهداف أخرى مثل الإبداع والخلق.

#### (أ) اللعب الدرامي وقيمه التربوية :

إن اللعب الدرامي يسعى إلى تنمية ذات التلميذ ويزيده وعياً بها والسيطرة عليها كما أنه ضروري لنمو العضلات نمواً سليماً، ولتمرين جميع أعضاء الجسم وإكسابه ثوباً من الصحة والرشاقة، وهو كذلك وسيلة للتنفيس عما يشعر به التلميذ من مضايقات وكبت. هذه المضايقات والمواقف المؤلمة تجعل الفرد عصياً متوتر المزاج، ويلعب اللعب الدرامي دوراً هاماً في علاج الحياة العقلية والانفعالية عند الفرد.

ففي أثناء هذا النشاط الحر والمعبّر تظهر الدوافع الفطرية على طبيعتها فتساعد المشارك على إشباع بعض رغباته وحاجاته. أما من الناحية الأخلاقية فإن اللعب الدرامي يعتبر من أقوى الدوافع وأهمها في تكوين خلق التلميذ وخاصة أثناء اللعب الجماعي، ويظهر في مدى قبول الطفل للمستويات الخلقية لباقي زملائه.

ومن أهم فوائد اللعب الدرامي التربوية أيضاً أنه يعوّد التلميذ على الحياة الجماعية السليمة، فبدون اللعب الجماعي يظل الطفل متمركزاً حول نفسه محباً لذاته وتغلب عليه السيطرة والعداونية. كما يعوّد اللعب الدرامي التلميذ على الاعتدال وضبط النفس والأخوة والمحبة والشجاعة والحذر، ويزوّد التلميذ بمعلومات وبخبرات ومهارات كثيرة كالإداء المعبّر والتّلقّ الواضح والإلقاء الجيّد، وتنويع الصوت. كما يقضي على الخجل عند من يميلون إلى العزلة والانطواء. وهو كذلك وسيلة تعليمية تساعد على توضيح المعلومات دون شرح. وذلك عن طريق تمثيل المعاني وحسن أدائها في جو ملؤه المتعة واللذة.

وتتمثّل أهمية اللّعب الدرامي الكبير في معالجة بعض الانحرافات الأخلاقية والأمراض الاجتماعية والسلوكية،

بإظهارها مضخمة، وهو كذلك من العوامل المساعدة على اكتمال شخصية التلميذ ونضجه وتمرّسه بالحياة وهو يسعى كذلك إلى تهيته وإعداده إعداداً سليماً.

#### (ب) أهداف التّمارين التطبيقية :

ينطلق اللعب الدرامي من تجسيد جملة من المواقف والوضعيات المرتجلة بواسطة الحركة والصوت والانفعال، تعبر عما يخفيه (اللاعب) التلميذ من الأفكار والأحاسيس.

لذا فإن تحرير تلك الأحاسيس المكبوتة سيساهم في استقراره النفسي وتكسيبه القدرة على المرونة والتكيف مع الوضعيات الإنسانية.

إنّ للّعب الدّرامي تأثيراً شاملاً على الفرد، إذ يمس كامل جوانب الفرد الجسدية والنفسية والذهنية فهو «مظهر صحيّ لحركة الجسم ونموّه، ويتيح الفرصة لاستخدام الحواس والذهن والنمو الانفعالي والاجتماعي» (12).

يعتمد التّلميذ على الحركة للتعبير عن انفعالاته وإحساسه وأفكاره ويكون ذلك باستخدام جسده كوسيلة للتّجسيد. يقول «كلود بيجاد رينو» : «إننا نستطيع أن نتّج ضوضاء المدينة، والطبيعة وصياح الحيوانات بواسطة الفم والأيدي والأرجل وسائر أعضاء الجسد الأخرى بدون أن نتكلّم، بدون مكياج أو أكسسوارات، بدون أثاث أو ديكور» (13).

فتلك التّمارين والألعاب تروّض الجسم وتنمي الحواس وتتجاوز عيوب التّلقّ وتعّدّل السلوك، كما تعطينا إحساساً بقيمة الجسد، فهو نافذة على العالم بواسطته نرى مختلف أجزائه ومنه نكتشف الآخرين وأنفسنا. فالجسد من هذا المطلق يبحث عن الطريقة التي يفهم بها نفسه ويفهم أجساد الآخرين.

ويمكن تحديد ثلاثة مراحل يهدف إليها التعبير الجسدي وهي: اكتشاف الجسد، واكتشاف الجسد الآخر، ثم تحقيق التواصل.

#### (أ) اكتشاف الجسد :

يعتبر الجسد من أولى اهتمامات اللعب الدرامي إذ يضطلع بإخراج الفرد من انطوائه وانكماشه، ويخفف من حدة الضغوطات الاجتماعية وذلك عبر التخيل والإدراك. وعبر فضاء اللعب الدرامي يكتشف التلميذ جسده وبالتالي يعيده إلى طبيعته في التعامل مع الأشياء بكل حرية دون خوف، ولعل هذا الإحساس يظهر في محاولة اللاعب لعب دور الطفل من خلال التذاعبات الارتجالية، وقد بينت تجربة «كلود بيجاد رينو» ذلك «فمواضيع الولادة، والعودة إلى الطفولة تظهر دوره وذلك بالردّ على الرسالة المنطوقة بنفس الطريقة فيكون بذلك حواراً... أجساد يغلب عليها الطابع المعنوي فقد بينت تجربة «ج. شايبكين» مع المسرح المفتوح ذلك حيث أن عضواً من المجموع قد قام بعرض صورته التي يحملها على جنيشة» وكان على بقية الأعضاء اللحاق به إلى هذا العالم الداخلي... والتجربة قد أعطت إحساساً بالعودة إلى الطفولة أو حلم بري.

#### (ب) اللعب الدرامي مجال لتجاوز العوائق النفسية :

يعتبر المسرح من أفضل الوسائل التعبيرية، سواء كان هذا التعبير بالحركة أو بالقول أو بالإنشئين معا، فإنه بلا شك نابع من إحساس داخلي يخفي الحالة النفسية للتلميذ واللعب الدرامي بوصفه نشاطاً لعبياً (ludique) من ناحية ونشاطاً درامياً من ناحية أخرى فإنه يصبح الفضاء الأكثر رحابة أمام الفرد للتعبير الحر عن آرائه ومواقفه التي لم يكن ليُعبر عنها في الحياة العادية. فيكون بذلك منفساً لتجاوز العوائق النفسية والاجتماعية التي تسيطر عليه وبالتالي

مجالاً لمعرفة ذاته من خلال تفاعله مع بقية أفراد المجموعة.

لعل من أهم الأهداف التي ترمي إليه حصص التدرّب والتمارين والألعاب الدرامية أن يتحرر المشارك «التلميذ» من الانفعالات ويتحرر من توتراته كما لو كان الأمر متعلقاً بتخليص الجسد ممّا كان موجوداً أو متكوّناً فيه بطريقة ما، ونقص ذلك حالة الانقباض والتوتر التي يعيشها التلميذ خلال حياته الذاتية اليومية أو حياته الدراسية.

هذا الهدف يظهر كفترة يتم فيها التحرر من التوتر المتراكم ولا يتعلق الأمر هنا بعملية تخلص أو هدم أو تحرر وإنما هو أولاً وبالذات عملية إصلاح تأتي تدريجياً أثناء اللعب والقيام بالتمارين.

«فاللعب الدرامي» يعتبر وسيلة للتفتح من خلال مجموعة المواقف التي تعلم التلميذ كيف يحرر ذاته وتسمح بحرية التعبير وإظهار نفسه وتقديمها للآخرين» (14).

فاللعب الدرامي بهذا المعنى هو كشف لأغوار النفس ومعرفة للذات وللآخرين يقول «كريستان باج»: «إن وجودنا في مجموعة يساهم في اكتشاف الذات والتفتح على الآخرين بحيث أن الخلق والبحث والتعبير الاجتماعي في اللعب الدرامي يعطي أهمية كبرى للفرد ويخلق لديه توافقاً مع محيطه الاجتماعي» (15).

#### 4. اللعب الدرامي والمسرح :

##### 1. الفرق بين اللعب الدرامي والمسرح :

يعتبر الفن المسرحي خلافاً لبقية الفنون الأخرى، فناً حياً بمعنى أنه ليس نشاطاً إبداعياً وقتياً بل هو إبداع متجدد، وكل عرض يختلف عن سابقه لأن الممثل الذي يقوم بتجسيد الفعل لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون هو نفسه في كل عرض، فإبداعه ذاتي وآني ومرتبّط بحالته النفسية ووضعه الاجتماعي وطريقة تفكيره، كما أنه لا يمكن لممثل آخر أن يقوم بنفس درجة أداء الممثل الأول لاختلاف شخصيتهما وطريقة

تفكيرهما. «فالممثل يسمح لنفسه بالتفكير والفعل مكان الشخصية التي يمثلها بعد أن يكون قد تدرب جيدا على إعطائها لغته هو ومن ثمّ الدخول إلى لغته الخاصة» (16).

ويكون نفسه مع ما يقوم به اللاعب أثناء اللعب الدرامي من ارتجالات حول مواضيع مختارة من طرف المجموعة حيث يسعى إلى التعبير عن ذلك، فالقدرة على الأداء تعتمد على «مهارة استغلال العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسد المساحة) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة» (17).

لكن كيف لنا أن نحدد الفرق بين الممثل واللاعب إذا كان كلاهما يجسدان الموقف والأفكار بنفس الكيفية؟

يقدم لنا «لويس جوفي» التمييز التالي: «الممثل يسكن الشخصية واللاعب مسكون بها... فاللاعب يخضع لإيحاءات اللغة أي أنه يأخذ كل أوجه الملهة، والممثل لا يملك هذا التنوع وهذا الإيحاء، فهو يحفظ ذاته كما هي عندما يمثل» (18).

فالممثل يقوم بأدائه لموقف ما كما يرى هو ذلك، بينما اللاعب يقوم بأدائه كما لو كان هو المتعرض لذلك الموقف وهذا ما يجعلنا ننتبأ بوجود اختلاف جوهري في أهداف كل من المسرح واللعب الدرامي، فالأول هو كل متكامل بمعنى أن كل شخصية أو موقف أو حدث كلها تخدم هدفا واحدا هو الفكرة التي ترمي إليها المسرحية وما يمكن أن تخفيه من مواقف إيديولوجية، فكرية يرمي إليها كل من المؤلف والمخرج.

بينما يكون الأمر مختلفا مع اللعب الدرامي، فالهدف الرئيسي ليس إبراز أفكار أو مواقف بعينها بقدر اهتمامه بالفرد من خلال المواقف التي يصنعها والشخصيات التي يؤديها.

«فهو لا يبدأ أبدا من نص ولا هو في حاجة إلى ديكور أو ملابس ولا حتى أكسوارات، كما أننا لا نلعب من أجل تجسيد شخصية بل من أجل أن نعرف ونعرف الآخرين... وهذا لا يعني فصل اللاعب عن عالمه الخارجي فمن أهداف اللعب تغيير نظرتهم التي يحملونها عن العالم وأن نجعلهم يعيشون في زمنهم» (19).

إذن فمن خلال هذه المقارنة نشير إلى الخطورة المحدقة بالتلاميذ إن مارسنا مهنة المخرج، بمعنى أن العلاقة التي يجب أن تكون بين الأستاذ (المنشط) وتلميذه هي علاقة تنشيطية تعتمد على اللعب الدرامي، لا على الاحتراف. أي يجب على الأستاذ أن يميّز في علاقته بين الممثل واللاعب وإن أدركت تلك العلاقة المهنية (Professionnalisme) فراغت مادة التربية المسرحية عن وجهتها التوجيهية البيداغوجية وسقطت في متاهة الإخراج، والاحتراف، والممثل وهذا يسمى بعمل غير بيداغوجي (antipédagogique) يسعى إلى التلميذ أكثر مما يحسن إليه.

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhrat.com

### خاتمة

يسعى اللعب الدرامي دوما إلى بث الحياة في ذات التلميذ «الجسد - الروح» فيصبح تعبيره فنياً ومنبعاً لإطلاق طاقاته المكبوتة فيه، وبالتالي يصبح الإسهام وكأنه شئ من الواقع ونحن كأساتذة تربية مسرحية أمام هذا السحر لن ننطلق من فراغ بل ننطلق من استعدادات فطرية تلقائية جسدية كانت أو ذهنية أو خيالية.

وهكذا يمكن أن نقول إن اللعب الدرامي يعتبر بحق وسيلة منهجية وبيداغوجية للتربية المسرحية تسعى إلى الإجابة على تساؤلات ومكونات مكبوتة داخل التلميذ، لذلك رأى البعض أنّ اللعب الدرامي في الوسط المدرسي أمر مهم جداً لبعده التكويني والتربوي والترفيهي والعلاجي.

- COUSINET ROGER, Cite par : Michel Salines, dans «Pédagogique ET E DUCATION» p50 (1)
- (2) البنايدي عفاف وخلايلة عبد الكريم، «ميكولوجية اللعب» دار الفكر عمان 1993 ص 17
- (3) عبد الحميد عناني حنان : «الدراما والمسرح في تعليم الطفل»، دار الفكر عمان 1993 ص 69
- (4) النادل عادل «مدخل إلى فن كتابة الدراما» مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1987 ص 7.
- (5) نفس المصدر ص 17 .
- Patrice Pavis : «Dictionnaire du théâtre» Edition Sosiale PARIS 1980 p 216 (6)
- Beatier Jean- pierre : L'EXPRESSION DRAMATIQUE, Presses Jurassiennes p 69 (7)
- (8) عبد القادر فرح وآخرون : معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، ط 1 بيروت، ص 384
- Ryngaert Jean-pierre : le jeu dramatique au milieu scolaire, Edition CEDIC Paris 1977 p 36 (9)
- (10) بن ابراهيم نوال : دينامية التلقي لدى المخرج والممثل، مجلة عالم الفكر، ص 90.
- MONODRI Ichar: jeux Dramatiques et Education Artistiques publications de la sorbonne nouvelle 1977 -87 pl (11)
- (12) عبد الحميد عناني حنان : المرجع السابق، ص 72
- REMAUT CLAUDE PUJADE, Expression corporelle : Langage du silence, Edication E.S.F Paris, 1977 p62 (13)
- CAILLAT GILBERT et autre «du théâtre à l'écoles», Editions de centre regionale de documentation (14
- pédagogique, Paris 1994 P 20
- PAGE CHRISTIANE, Eduquer par le jeu dramatique : Edition E.S.F Paris 1977 P 120 (15)
- (16) سعد صالح : ازدواجية الأنا - الآخر والبحث في تقنية الممثل العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون العدد الأول، جوبلية/ سبتمبر 1996 ص 35.
- (17) نفس المصدر، ص 34.
- (18) حرب سعاد «الأنا والآخر» والجذاعة «دواصة في فلسفة ساروتر ومسرح» دار النشر المنتخب العربي بيروت 1994 ص 94.
- RYNGAERT JEAN-PIERRE «Le jeu dramatique : au milieu scolaire» édition CEDIC Paris 1977 p 50 (19)



# تحليل القيم الدرامية

## «مكبث» نموذجاً

حافر المرعوب

### مقدمة :

إنَّ أعمال شكسبير المسرحية، جاءت مكتنزة بالدلالة، عميقة في أبعادها الفكرية تبحث في دواخلها الإنسان وهواجسه من خلال شخصيات ذات تأثير رهيب في القارئ وحبكة متناسقة متناغمة في ثنايا الحكاية، ولغة ثرية شاعرية موعلة في الإيحاء.

فكانت مسرحية شكسبير أرضية ملائمة لتعدد القراءات واختلاف الرؤى.

لقد حاولنا في هذه الدراسة تحليل القيم الدرامية لمسرحية «مكبث»، فأشرنا إلى الحكاية التي استمد منها شكسبير مسرحيته وهي مكبث هولنشيد، وحللنا القيم الدرامية في نصّ مكبث شكسبير وأشرنا إلى مجموع الخلافات الواردة بينهما.

### I. القيم الدرامية «مكبث» نموذجاً

#### 1 - مكبث هولنشيد (\*) :

تمثل الحكاية في أنه عندما كان مكبث وبانكو عائدتين وسط الغابات والحقول، حيثئذ رأيا نساء غريبات الشكل متوحشات، يبدو مظهرهن وكأنهن من عالم آخر. وقف

مكبث وبانكو أمام هذه الأشكال الغريبة، حيث الأولى «مكبث»، بلقب «أمير جلاميس» الذي حصل عليه منذ فترة قصيرة بعد موت والده، ثم حيث الثانية «مكبث» بلقب «أمير جادور» ثم حيث الثالثة بلقب «ملك» وأخبرت الأولى «بانكو» بعد سؤالها عن مصيره، بأنه سيصبح أسعد من «مكبث» ولكن لن يصبح ملكاً. ثم اختفت الثلاث نساء غريبات الشكل، إثر هذا الحادث عين «مكبث» أميراً على جادور على إثر خيانة أميرها. وبدأ مكبث يفكر في أن يصبح ملكاً ولكن دكان الملك عين ابنه ولياً للعهد فاعتبر مكبث أنَّ هذا الحدث يمثل عائقاً أمام تحقيق النبوءة الثالثة وبدأ يفكر في الحصول على التاج بالقوة وأبدته زوجته على ذلك وساعده صديقه «بانكو» لغاية الحصول على المكانة الأولى في الدولة كما وعده «مكبث».

وتحصل «مكبث» على التاج ولكن سرعان ما أخذته الهواجس في أن يلقي نفس مصير الملك «دنكان» وأسرع بالقضاء على «بانكو» بعيداً عن القصر بعد أن استدعاه للعشاء ومعه ابنه «فليانس» - وقتل «بانكو» وهرب الإبن وبدأ الخوف يعم جميع المملكة شرع «مكبث» يخطط لقتل كل من يشك في انتماءه إليه - وقالت له إحدى الساحرات أن أيا كان والدته أمه لن يستطيع قتله. ولن ينهزم طالما أن غابة «برنان» لم تتحرك ناحية قصره في دوسيان.

أنفلقرا كما يقرر دونالين الرحيل إلى إيرلندا وماكدوف إلى فايفا ويدركون بحدهم آثار الخيانة .

ويبدأ الفصل الثالث بمونولوج لـ «بانكو» يخشى فيه أن يكون «مكبث» قد تصرف بقسوة في سبيل حصوله على التاج :. كما يفكر في ذريته التي سوف ينقل إليها هذا التاج .

ويقيم مكبث وليمة ويخطط لقتل «بانكو» وابنه . وبالفعل يقتل بانكو، ولكن ابنه يهرب وأثناء مشهد الوليمة يترأى لمكبث شبح «بانكو» وقد عاد من موته ليجلس على كرسي العرش .

كهف الساحرات هو المشهد الذي يفتح به الفصل الرابع حيث يخبرن مكبث بأن لا أحد أنجبته امرأة يستطيع قتله وأنه لن يلحقه أي أذى مادامت غابة برنان لم تتقدم - وفي الجانب الآخر في أنفلقرا يستعد مالكولم لمواجهة مكبث بقيادة ماكدوف الذي قتل زوجته وأولاده بأوامر مكبث .

أما الفصل الخامس فيبدأ بمشهد مرض الليدي مكبث وسيهرأ أثناء النوم . وفي المشاهد الموالية نرى أن مالكولم يستعد للقضاء على مكبث وأمر جيشه بأن يقطع كل جندي غصنا من غابة «برنان» ليحميه أمامه حتى يخفي حجم الجيش الحقيقي ويضلل بذلك مكبث، وتموت الليدي مكبث ولا يتأثر مكبث لموته . ولكن عندما يعرف من رسوله أن غابة برنان تتحرك . حينئذ يعرف أن الدمار سيلحق به .

ويتأكد مكبث من أن ماكدوف لم تلده امرأة بل انتزع انتزاعا وتحقق النبوءة الأخيرة ويفصل ماكدوف رأس مكبث عن جسده، ويتولى مالكولم الحكم بجلوسه على عرش اسكتلندا .

#### ب - الحكبة :

إننا نلاحظ أن شكسبير صاغ تراجيديا «مكبث» بشكل مذهل وبحبكة درامية راقية اقتربت من طبيعة التركيبة الأرسطية لم تبعده كثيرا عن المفاهيم الأرسطية

وبدأت أعداد أعداء «مكبث» تتزايد وتتضم إلى «مالكولم» الذي أمر جنوده بالاخفاء، كل واحد خلف غصن شجرة من غابة «برنان» حتى لا يتمكن العدو من رؤيتهم . وفي الصباح رأى «مكبث» غابة «برنان» وهي تتحرك ناحية القصر وأدرك فخامة الجيوش القادمة نحوه، فحاول الهرب من القصر ولكن «ماكدوف» تبعه وقتله بعد أن أمضى سبعة عشر عاما في الحكم (\*\*).

## 2 - «مكبث» شكسبير :

### أ - الحكاية :

لئن استمد شكسبير وقائع مسرحية «مكبث» من تاريخ هولندي، فإن هذا لم يمنعه من إخضاع المادة إلى معالجة درامية : فحذف وغير وأضاف، فتفتح مسرحية «مكبث» بمشهد الساحرات الثلاث وهن يتواعدن ببقاء مكبث . وفي المشهد الموالي تصوير لبسالة مكبث في الحرب ولانتصاره في المعركة ضد «سونيو» ملك النرويج . الذي أضحى يريد التفاهم والصلح - تقابل الساحرات مكبث وبانكو في المشهد الثالث حيث يخبرن مكبث بأنه سيصبح سيذا على مقاطعة «غلاميس» و«كودور» ثم ملكا فيها بعد . كما يخبرن «بانكو» بأنه سينجب ملوكا . ويصبح مكبث فعلا «أمير كودور» .

وبعد أن ولي الملك «دنكن» ابنه مالكولم وليا للعهد، يقيم مكبث بهذه المناسبة احتفالا في قصره ويستدعي الملك دنكن . وفي القصر تطرح زوجته الليدي مكبث خطتها لقتل الملك .

ومع الفصل الثاني يقتل الملك . يأتي «ماكدوف» و«لينوكس» من الخارج فالملك قد طلب من ماكدوف أن يلقاه باكرا . وهنا يكشف الجريمة وحين يسأل مالكولم بيد، من قتل الملك يجيبه لينوكس بيد كانا على مخدعة كما يبدو فإن أيديهما ووجهيهما ملطخة بالدماء .

ويقتل مكبث الحرسين ويقرر مالكولم الرحيل إلى

في تحليل المسرحية «بقدر ما يتعد شكسبير نفسه عنها من حيث البعد الزمني ومن حيث قدرته على تقديم رؤية عصرية لثراث الدراما» (1).

إن حبكة مسرحية «مكبث» مترابطة ومتناغمة بوحشية رهيبية هذا ما يؤكد أنه يان كوت في كتابه «شكسبير معاصرنا» إذ يقول : «يخمد مكبث ثورة، فيوضع قريبا من العرش بوسعه أن يصبح ملكا، إذن لابد له أن يصبح ملكا فيقتل الملك الشرعي، وعليه بعد ذلك أن يقتل شهود الجريمة، وكل من يرتاب فيه. ثم عليه أن يقتل أبناء وأصدقاء الذين قتلهم. وعليه فيما بعد أن يقتل كل أحد، لأن كل أحد ضده :

أرسلوا المزيد من الفرسان، امشطوا القطر كله،

اشفقوا كل من يتحدث عن الخوف - أعطني درعي.

(الفصل الخامس المشهد الثالث)

وفي النهاية سيقتل هو بالذات لقد أخذته خطواته إلى أعلى سلم التاريخ الفخم وإلى أسفله» (2).

إننا ونحن نتحدث عن الحبكة الدرامية لمسرحية «مكبث» رأينا من الضروري أن نستشهد بمجموعة من الآراء التي أوردتها كينيث ميوار في تقديمه لمسرحية «مكبث» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا وهي : «مكبث» تمثل أعظم رؤية للشر وأنضجها عند شكسبير وبالإمكان إيجاز المسرحية كلها بأنها صراع الهدم مع الخلق» (ولسون نايت).

إن رغبة الوصول إلى التاج عند مكبث هي رغبة عنيفة تؤديها وتدعمها الليدي مكبث وهذا الصراع الداخلي العنيف الذي يواجهه مكبث وهذا التردد في قتل الملك «دنكن» إنما هو بداية الكابوس.

الجريمة تكون وليدة قرار فردي اختياري : «الجريمة ترتكب على مسؤولية الفرد الشخصية وعليه أن يتفلسف بيده».

إننا ونحن نقرأ مسرحية مكبث نلاحظ أن فكرتها

بسيطة، الحصول على السلطة، الوصول إلى التاج ويبدأ الفعل بإزاحة الدماء، قتل الملك «دنكن». ليبدأ الدم بالسيلان ولابد من إخفائه وطمس معالم الجريمة، لابد أن يقتل مكبث كل مصادر الخوف بانكو زوجة ماكدوف إبنا «والدم في مكبث ليس مجرد مجاز، إنه دم حقيقي يسيل من جثث القتلى تقول الليدي مكبث :

قليل من الماء يزيل عنا نتيجة هذا العمل :  
ما أهونه إذن!

ولكن هذا الدم لا يمكن غسله عن الأيدي والوجه والخناجر، «مكبث» تبدأ وتنتهي بمذبحة، الدم يزيد أكثر فأكثر والكل يغوص فيه» (3)

طموح الحصول على السلطة لا يتم إلا عن طريق الجريمة. ثنائية الطموح والجريمة هي التي تحرك الأفعال والأحداث. هذه الثنائية التي تولد الكابوس داخل مكبث، إنه صراع داخلي عنيف بين نداءات الضمير وإغراءات السلطة. ويتوضح هذا المعنى في مونولوج مكبث إذ يقول :

«لو أنها تنتهي عندما تفعل لكان المستحسن أن تفعل بسرعة لو أن الاغتيل بوسعه أن يعثقل النتيجة

ويقبض بلفظه الأنفاس النجاح. لو أن هذه الضربة هي الكل في الكل ونهاية الكل - هنا هنا وحسب، على الساحل هذا، على الصفة هذه من الزمن.

لجازفنا بالحياة الأخيرة» (4).

«مكبث» يريد للجريمة أن تقف عند الجريمة، أن لا يكون لها أية عواقب، أن تمنحه السلطة والتاج دون أن يكون لها أية ردود فعل ويتدردد مكبث ويقول :

«... فهذه العدالة المتوازنة اليدين

تقدم عناصر كأسنا المسمومة

لشفافنا نحن... إنه هنا في حمي مزدوج :

أولا، لكوني قريبه وتابعه

وكلاهما مانع قويٌّ للفعل، ثم لكوني مضيقه .  
عليّ أن أسد الباب في وجه قاتله ،  
لا أن أشهر السكين بنفسي .»

كل هذه الموانع التي يعدها مكبث لاستطيع أن  
تهدي بركانا يشتعل طموحا من أجل الوصول إلى  
السلطة .

### 3 - الصراع :

إنَّ الصراع في مسرحية مكبث بتجلي في البداية  
داخل أعماق البطل قبل ارتكابه الجريمة «حيث يتمثل  
صراع مكبث الداخلي بين تربيته بمفاهيمها الأخلاقية  
وبين طموحه الذي لا يتحقق إلا بالجريمة، وحين ارتكابه  
الجريمة يبدأ الصراع الآخر في الظهور وهو الصراع المادي  
أو الخارجي بينه وبين أتباع ملاكولم ومكدوف» (9).

إنَّ الطموح والضمير هي الثنائية التي تحرك الصراع  
النفسي داخل مكبث، فطموح مكبث اللامحدود من  
أجل السلطة يتنازع مع مفاهيمه الأخلاقية ولكن في  
أعماقه قوة هائلة تحاول الظهور والتجلي، إنها عشقه  
اللامتناهي للناج والسلطة. وهذا الصراع انعمي بين  
طموحه اللامشروع وبين مفاهيمه الأخلاقية برز طوال  
الفصل الأول.

ففي بداية الفصل تداعب الساحرات الثلاث هذه  
الكوامن الخفيفة في أعماق مكبث، إذ تخبرنه بثلاث  
نبوءات أولاها أنه سيكون سيد «غلامس»، وثانيها أنه  
سيصبح سيد «كودور» وثالثها وأعظمها أنه سيتوج  
«ملكاً»، هذه المداعبة للقوى الكامنة في نفس البطل  
هي بداية إعلان الصراع الداخلي والرهيب الذي سيعيشه  
مكبث طوال الفصل الأول.

وإن كانت النبوءة الأولى قد تحققت فعلا بعد موت  
سانيل «أمير غلامس» (10) فإن النبوءة الثانية ننحرف في  
المشهد الثالث على لسان روص رسول الملك دنكن :

«وعربونا لتكريم منه أكبر

أمرني أن ألقب نيابة عنه «أميركودور» (11)

«ستنفخ الفعلة الشنيعة في كل عين  
حتى تغرف الريح بالدموع - لا حافز لي  
يهزم جانبي مأربي سوى  
طموح شاقق القفز، يبالغ بقفزته  
فيهوي على الجانب الآخر» (5)

تخطط الليدي مكبث للجريمة، وينفذها مكبث  
وتتوالى الجرائم لطمس الجريمة الأولى. التخطيط  
والتنفيذ من أجل غسل الدم الملتصق بأيدي مكبث  
والليدي مكبث، إنه كابوس ممزوج بإراقة الدماء .  
لإزالة الرعب هذا لابد من دم أكثر «الطموح في هذه  
المسرحية يعني النية على القتل والتخطيط، والرعب  
يعني تذكر جرائم القتل التي اقترفت والخوف من جرائم  
جديدة محتومة» (6).

أراد مكبث السلطة والسعادة من أجل الطمأنينة  
والقوة والنفوذ فلم يجد سوى الرعب والخوف الدائم  
والقلق المستمر .

الاستمرار في القتل من أجل السلام، من أجل  
الهدوء، إنه يسعى طوال المسرحية إلى القليل من  
الهدوء. فيعود من جديد إلى الساحرات عله يجد  
لديهن الأمان. والتبشير بالراحة ولكن لا هدوء بعد  
الجريمة الأولى، لا راحة بعد الخيانة. «لا لن ترى  
شمس ذلك الغد» (7). الظلام يهيمن على الفعل،  
سواد الليل الحالك يلازم مكبث «وتجري معظم  
المشاهد في الليل، بل في كل هزيع من الليل، هناك  
الساعة المتأخرة من الليل ومتنصف الليل وساعة ما  
قبل الفجر - الليل حاضر أبدا» .

في أتباع مالكولم وبهذا يضعف مركزه في نفس الوقت الذي يقوى فيه مركز أتباع مالكولم» (14).

إننا نلاحظ في هذه المسرحية أنّ هناك تفاعلا وتداخلا بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي أنتجا علاقة جدلية بين الطرفين، فلم يكن الصراع الأساسي من أجل السلطة ولم يكن غاية الفعل أو متناه الوصول إلى العرش، إذ أن مكبث يصل إلى العرش منذ بداية الفصل الثاني «ولكن الصراع الأساسي هو ارتداد فعل القتل على تركيبة مكبث نفسها. ثم انعكاس ردود أفعال هذه التركيبة على الواقع المادي المحيط وعلى مالكولم وأتباعه» (15).

إنّ الصراع يتولد ويتعمق في مواصلة مكبث لاعتراف الجرائم إنه يعي جدا خطاه وأخطاه لكن كابوسا في أعماقه يثيره لمواصلة القتل علّه يصل إلى الأمان. ولكنه لا يتحصل على الأمان إلاّ بالموت.

## II الشخصيات :

إنّ مأساة «مكبث» تعتبر مقارنة بمآسي شكسبير الأخرى مثل «هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» أقصرها. وقصر هذه المأساة يتعكس على بروز الشخصيات ومدى فاعليتها في تحريك الأفعال. ويعتبر مكبث البطل الذي يحرك الحدث ويقوم بالفعل وتوازيه في الفصل الأول «الليدي مكبث» ولكن سرعان ما تنحصر فاعليتها لتكون كبقية الشخصيات الأخرى.

ومن خلال النطاق الخلفي الغامض تبرز الشخصيتان العظيمتان المرعبتان اللتان تصغر إلى جانبيهما جميع شخصيات الدراما الباقية، فكلتاها عظيمة الشأن وكلتاها - توحى أكثر لكثير من الأبطال التراجيدين شعور الرهبة» (16)

وسنحاول من خلال تحليلنا لشخصيات مسرحية «مكبث» الوقوف عند أهم مميزاتها ومدى حضورها أو مساهمتها في تجسيد الفعل.

لم تبق إلا النبوءة الثالثة إذ كيف له أن يصبح ملكا والملك دنكن يعين ابنه مالكولم وليا للعرش

«وأنتم أقرب الناس منازل إلي اعلموا

أنا أولينا وراثتنا

إبنا البكر مالكولم الذي نلقبه منذ هذه الساعة أمير كمبولاند» (12)

«أمير كمبولاند تلك عقبة

عليّ أن أكبو عليها، وأن أظفر فوقها

لأنها في طريقي - أيتها النجوم أخفي نيرانك» (13)

بهذه الكلمات يحدث مكبث نفسه جانبا، إذ عليه أن يتجاوز كلّ العراقيل التي تواجهه من أجل اعتلاء العرش، وماخطابه إلى الليدي مكبث إلا بحث عن تأييد خارجي. فهو على استعداد داخلي لفعل أي شيء من أجل إرضاء طموحه المتوهج للسلطة. ولكنه لا يعرف ماهي الطريقة المثلى التي تحقق له أمانيه. وتقتصر الليدي مكبث الحل: لا بد من قتل الملك، ضيف مكبث - لا بدّ من الوصول إلى التاج. عندها يصل مكبث وزوجته إلى بر الأمان-ولن يجرؤ أحد على توجيه إصبع الاتهام إليهما.

وبعد تردد مثير عميق يعيشه مكبث بين الفعل واللافعال يخمد آخر صرخات ضميره ويقتل الملك دنكن ويقتل الخادمين كي يقال إنهما اللذان قتلا الملك ولا بدّ من القضاء على مصادر الخوف، لا بد من قتل بانكو، إنه الشاهد الوحيد على نبوءة الساحرات. إذ لا بد أن يخامر الشك في أن مكبث استولى على السلطة بطريقة لاشرعية ويخطط مكبث لقتل بانكو وابنه إثر استدعائهما للوليمة ويموت بانكو وينجو الطفل الصغير، وبعد موت بانكو يزداد مكبث إصرارا على ارتكاب الجرائم فيتحول الصراع الداخلي إلى صراع خارجي، إنه صراع ضدّ كل من يرتاب فيه مكبث. أتباع مكبث يتضاءلون وينضمون إلى مالكولم «كلما ازدادت جرائمه كلما ضعف مركزه بانفصاض الآخرين حوله وانضمامهم إلى طرف الصراع الخارجي والمتمثل

## 1 - شخصية مكبث :

«مكبث» هو ابن عم الملك دنكن. وهو يتمتع بشجاعة خارقة ازداد تمجيدا بقضائه على ثورة اندلعت ورده جيشا غازيا على أعقابها.

يبرز لنا «مكبث» بصورة محارب عظيم، «تخيلة محاربا عظيما على شيء من البراعة والخشونة والجفوة. بل رجلا يثير بعض الخوف وكثيرا من الاعجاب» (17).

إن لهذا الرجل طموحا وحبًا للسلطة ولكن له في نفس الوقت قيما أخلاقية يدركها ويحترمها. ولكن سرعان ما يتحول إلى سفاح قاتل يرتكب الجريمة حتى يخفى آثار جريمة سابقة. إنه يبحث عن الهدوء والطمأنينة، تبحث عن الراحة والاستقرار «إنما يفرغه هو دائما طيف قلبه الآثم أو فعلته الملتطخة بالدم أو صورة ما تستمد من هذين مظهر الرعب أو الكآبة» (18).

إن أهم ميزتين تحرّكان شخصية مكبث هي :

- أولا : إصراره على البقاء وتحديه لكل الصعوبات حتى باقتراح أبشع الجرائم.

- وثانيا : إحساسه بالجرم أقوى فيه من إحساسه بالفشل هذا الإحساس الذي سيؤدي به إلى حالة اكتئاب وقلق مستديم.

إن «مكبث» خلال كامل المسرحية يبحث عن مصدر خوفه فإذا أدرك مصدر الخوف أزاله.

فهو يقول :

«أرسلوا المزيد من الفرسان : امشطوا القصر كله اشفوا كل من يتحدث عن الخوف. أعطني درعي» (19).

بانكو يشكل خطرا على «مكبث» إذا لابد من قتله، مكدوف يتغيب عن حضور المأدبة التي أقامها «مكبث»، إذ هناك أشياء تدور بخلفه ضد «مكبث» وتحذير الساحرات له من مكدوف، يجعله يصر على التخلص من هذا الأخير الذي ينجو لتصبح زوجته وأبناؤه ضحايا قلق ووساوس «مكبث».

«وفي هذه الساعة بالذات

لكيما أتزوج كل فكر لي بفعل، لن أفكر إلا لأنفذ قلعة مكدوف سأفاجئها،

وأصادر فايف وأعطي حد السيف

زوجته وأطفاله، وكل روح شقية

هي من صلبه، لن أنفاخر كالأحمق...

هذا الفعل سأفعله، قبل أن يبرد العزم» (20)

وشيتا فشيئا يتحول مكبث إلى رجل مجرد من الأحاسيس، متغاه هو القضاء على كل من يهدد حياته. إنه عندما يسمع خبر وفاة زوجته يقول :

«لكان حريّا أن تموت فيما بعد...

ولكان ثمة وقت لكلمة كهذه...» (21)

إنها كلمات نطق بها رجل يسير في اتجاه واضح المعالم وهو قادر على تحمل أي خبر مهما كان نوعه. إنه الآن في مرحلة أخيرة من صراعه من أجل البقاء.

ولكن «مكبث» ورغم كل المجهودات ورغم كل الجرائم التي ارتكبها ورغم سيلان الدم الجارف من جثث القتلى، لم يتمكن من البقاء. وقتله مكدوف وانتهى الطموح والكابوس إلى الأبد.

## 2 - شخصية الليدي مكبث :

أمّا الشخصية الثانية التي سندرسها فهي شخصية «الليدي مكبث» التي برزت في الفصل الأول بروزا هاما. إلا أنها مع تنامي الفصول تتراجع فاعليتها، فأهم ميزة حددت هذه الشخصية وهي تنصّح خطاب مكبث مدى معرفتها بنقاط ضعف زوجها.

«أمير غلامس وكودور ولسوف تكون

ما وعدت به. ولكن أخشى طبعك» (22).

إن معرفة «الليدي مكبث» بزوجها تتجلى بشكل

مذهل، وهذه المعرفة ستمكنها من دفع الحدث ومن إقناع مكبث لنيل مايريد.

إنها جراءة لا متناهية في أخذ القرار والتخطيط له انطلقت من معرفة جيدة بأطباع مكبث وأفكاره.

إنّ «الليدي مكبث» تعتمد منهجا سليما لإدراك العظمة ولتحقيق طموحها وطموح زوجها. عليها أن تزيل كلّ العوائق التي تواجهها، إذ لا بدّ أن تثبت في مكبث العزيمة وتقضي على التردد داخله. إنها تحاول غرس الشر في أعماقه

«... أنت تريد العظمة

ولست خاليا من الطموح ولكنك خال

من الشر الذي لا بدّ أن يصحبه» (23)

«الليدي مكبث» تدرك إدراكا تاما مدى استعداد مكبث لفعل أي شيء من أجل الحصول على التاج وتترك كذلك أنّه في انتظار كلمة «أفعل» :

«تريد يا غلامس العظيم ذاك الذي

يصرخ بك أن «افعل كذا» إن أردته

ذاك الذي أنت تخشى أن تفعله

لا الذي تمنى لو أنه لا يفعل، أسرع إلي» (24)

إنها تتحول إلى صاحبة القرار وتأمر مكبث بقتل دنكن من أجل الحصول على التاج وتعتمد كلّ الوسائل والطرق لإقناعه، إنها تصل إلى حد الجراءة :

«... أتشتهي أن تنال

ذاك الذي تعتبره زينة الحياة

وتحيا جيانا في اعتبار نفسك

جاعلا «لا أجرا» تتبع «بياليتي»

كالقطعة المسكينة في المثل الشائع» (25).

إنّ قوة الإرادة عند «الليدي مكبث» هي وحدها كفيلة بإقناع مكبث على الفعل، الثقة في النفس تجعلها

لا تفكر في الفشل، خيار وحيد أمامها هو أن تكون صاحبة التاج. إلا أنه بعد أن حصلت على التاج تبدأ مظاهر التغير في شخصية «الليدي مكبث» في الظهور:

«حينما نتحقق منا الأمانة ولا يتحقق الرضا

نكن لاشيئا كسبنا، وأنفقنا كل شيء :

إنه لأسلم لنا أن نكون ما نحطم

من أن نقوم بتحطيم الآخرين في فرح مليء بالريب» (26).

وهذه أولى بوادر التغير في شخصية «الليدي مكبث»، هذه الوضعية التي تعيشها لا تشعر من خلالها بالأمان والراحة والطمأنينة، إضافة إلى شعورها بأن «مكبث» أصبح يتخذ قراراته بمفرده.

لم تعد «الليدي مكبث» فاعلة في الأحداث، إنها تحاول قصارى جهدها إعانة «مكبث» ولكنه لم يعد في حاجة إلى عونها.

وتعود إلى قوتها وقوة إرادتها في مشهد الوليمة إذ تحاول أن لا ينفصح أمر «مكبث». وبعد هذا المشهد تغيب فاعلية «الليدي مكبث»، وسرعان ما يحاصرها اليأس والقلق وتسيطر عليها الأوهام، إنها أصبحت وحيدة خاصة بعد التغيرات التي حصلت «لمكبث».

إنّ الوحدة والخوف والأوهام التي تسيطر على «الليدي مكبث» في نهاية المسرحية تتجلى بوضوح عند سيرها أثناء النوم. إنها أشباح الماضي وأسارته. إنه الماضي يتجسد لها في نومها وتكون اضطرابات النوم بداية الجنون ومحاولة التخلص من هذا الماضي ومن أعباء الجريمة يقال على لسان مالكولم:

«... وملكنه الشيطانية

التي يظنّ أنها قضت على حياتها

بيدها العاتية هي - ...» (27)

مهما كانت نهاية «الليدي مكبث»، الانتحار أو الجنون أو الهذيان المتواصل فإنّها تبقى شخصية ذات هبة ورهبة تراجيدية عميقة، فلم تكن وحشا أو شيطانا

«بل بالعكس، جهدها الدائم طوال المسرحية هو أن تقارع الضمير. لقد كانت امرأة مبالغة إلى الروى وأحلام اليقظة، عينها مركزة في أشباح طموحها الأوحى، ومشاعرها بسبب تأملاتها في الشهوة التي ملكت عليها كيانها، مجردة عن العواطف العادية التي تعرفها حياة اللحم والدم. بيد أنَّ ضميرها، عوضاً عن أن يصاب بالأس، يخزها ويؤذيها باستمرار. وهي تحاول أن تخلق صوته، وتكتم صراعاته، بخيالنها المضخمة المتعلقة، واستنجاتها بالوسائط الروحية» (28).

### 3 - شخصية بانكو :

إنَّ دراستنا لشخصيات مسرحية «مكبث» هي دراسة نحاول من خلالها رصد مدى فاعلية الشخصية في دفع الأحداث وكذلك مدى تطورها عبر مراحل التراجيديا.

إنَّ أهمية دراستنا لشخصية بانكو إنما هي نابعة من هذا التطور الذي ارتأيناه فيها. فبانكو في بداية المسرحية هو رفيق لمكبث في المعارك ولئن كان أقل بروزاً منه فإنه يتميز بشجاعة وقدرة على القتال.

«دنكن : ... بانكو النبيل

ليس استحقاقك بأقل ولن يكون

أقل ذيوفا، دعني أعانقك

وأضمك إلى قلبي» (29)

كما تتجلى مميزات شخصية بانكو عند لقائه ومكبث بالساحرات الثلاث: إذ تتلمس من هذا اللقاء فضول بانكو لمعرفة تنبؤات الساحرات حول مصيره. إنها جرأة وطموح ولكنه طموح لا تشوبه نزعة الإجرام - إنه التساؤل والدهشة حول مدى صحة هذه الكلمات التي تقولها الساحرات. وعندما تتحقق النبوءة الثانية لمكبث زادت تساؤلات بانكو جدية ولكنه يتحدث عن أفكاره بشكل مازح.

في دواخل بانكو أشياء تقلقه وتتجلى في بداية الفصل الثاني إذ يقول :

«بي نعاس ثقيل كالرصاص  
ومع هذا لم أستطع النوم يا قوى الرحمة  
اكبحي في الخواطر اللعينة التي تستسلم  
لها الطبيعة ساعة الهجوع» (30)

إنَّه إحساس داخلي بأن هناك أشياء غير عادية ستحدث في تلك الليلة. وفي حديثه مع مكبث يعيد عليه مرة أخرى تنبؤات الساحرات :

«مكبث : إذا أنت التزمت بالاتفاق معي، في حينه  
أصابك شرف كبير

بانكو : مادمت لا أفقد شرفاً لمحاولتي الاستزادة  
منه، بل أبقي الصدر مَنِي حراً أبداً وولائي ناصعاً» (31)

إذ هذا الرد لبانكو يحمل ثلاثة معانٍ :

- «أولها أنه يخشى اقتراحاً ينطوي على الخيانة،  
وثانيها إنه ليست لديه أية فكرة عن قبوله، وثالثها  
أنه لا يخشى أن يصده مكبث عن الإفصاح عما يدور  
بخلده» (32).

إنَّ هذه الميزات التي تتجلى عند بانكو تبرز لنا  
نقاء دواخل بانكو رغم تفكيره المتواصل في كلام  
الساحرات :

ويعد موت دنكن يلتزم بانكو بالصمت رغم تيقنه  
من أن مكبث وراء هذه الجريمة وفي المشهد الأول من  
الفصل الثالث يفكر بانكو جدياً في أنَّ التاج والعرش  
سيؤولان إلى أبنائه،

«فتحققت لك الآن كلها، فأنت الملك وكودور  
وغلامس

كما وعدن نسوة القدر وأخشي

أنتك لعبت لعبة جد غادرة من أجلها ولكنه قيل

أنها لن تستمر في خلفك

بل أنا الذي سأكون الأصل والوالد

لملوك كثيرين.» (33)



التراجيديا. فالرعد والبرق بداية الخوف التي تسرب لنا من ثنايا هذه المساة.

فالرعد يصمّ الأذان، والكلمات والأخبار التي سترد في المساة من شأنها أن تزلزل أذاننا والبرق إنما هو تلك الأضواء الخفيفة والسريعة التي تخرق الظلام الحالك. هذا الافتتاح يجعلنا ننهي أنفسنا لِمَ سيرد في هذه المساة، في هذا الجو غير العادي تبرز صورة ثلاث نساء: «... ماهولاء»

الزاويات المشعثات بلبوسهن

لايشهن أهل الأرض،

ولكنهن عليهن؟ أحياء أم أموات؟ أو كائنات

يجوز بالأسس سؤالكن؟ يبدو أنكن تفهميني

إذ تضع كل منكن أصبعها المشققة

على شفثتي الجلديتين : لابد أنكن نساء

ولكن لحاكن تمنعني عن تأويلكن كذلك» (34).

إن هذه الصورة للنساء الثلاث التي ترد كذلك في بداية المسرحية تدغم هذا الجو الذي ستدور فيه الأحداث. ويتواصل هذا الجو العام ويزداد عمقا ببروز صورة ذلك المحارب: «ماذا لك الرجل المضرج بالدم؟» (35).

الدم السائل بشكل رهيب، الرعد والبرق، صورة النساء الثلاث المخيفة المرعبة، ستكون كلها أرضية ملائمة لانطلاق الفعل إنه فعل ارتكاب الجرائم. إنه فعل القتل والتقتيل.

إننا نشعر وكأن المسرحية بأكملها، كابوس مزعج رهيب غريب مخيف. تتكاثر الصور البشعة والأفعال الوحشية في ظلام حالك. في قتامة وسوداوية متواصلة.

«لا لن نرى شمس ذلك الغد» (36)

كلّ هذه العوامل: الظلام والأضواء والألوان التي تنير الظلام والعاصفة التي تندفع مخنوقة وإياه، والخيالات العنيفة الهائلة تتآمر هي وظهور الساحرات والشبح لإثارة الفزع وكذلك بدرجة ما الرعب الخارق للطبيعة»

أصبح بانكو يعتقد في صدق «نسوة القدر» وعاد الأمل من جديد ولكنه لازال نقي النفس لا يفكر في تحقيق النبوءة عن طريق الغدر والخيانة.

كما أنّ جرأة بانكو تتجلى في عدم خوفه من مكبت إنه لا يتصور أن يصيبه أي أذى منه. ولكن نهائيه هي التي تضفي على هذه الشخصية الكثير من الحب والعطف عليه. وتذكرنا بكلام الساحرات في البداية.

«ساحرة 1: أقل شأنًا من مكبت وأعظم»

هذه العظمة والرصانة التي تبرز من خلال ردود أفعال بانكو

«ساحرة 2: أقل منه سعادة ولكن أسعد بكثير»

فمكبت رغم أنه ملك فإنه لا يشعر بالسعادة بينما بانكو يشعر بالسعادة لأن الأمل مازال قائما في أن ذريته ستصبح ملوكا. وبطريقة شرعية لا غدر فيها إنها سعادة الهدوء والطمأنينة وراحة الضمير.

لقد اقتضت دراستنا على ثلاث شخصيات وهي مكبت و«الليدي مكبت» اللذين ساهما بقدر كبير في تحريك الأحداث وتتجلى ملامحهما بشكل بارز.

ورأينا كذلك أنه من الضروري الوقوف عند شخصية بانكو لأنها ساهمت كذلك في دفع الحدث وتميزت بمجموعة من الخصائص التي ميزتها عن باقي الشخصيات.

إلا أنّ مجموعة الشخصيات الباقية في مسرحية «مكبت» لم تكن بارزة الملامح. ولم يفتن شكيير في إظهارها وهذا ما عابه عليه النقاد إذ أولى أهمية قصوى إلى الفعل وإلى الشخصيتين المركزيتين.

### III - الجوّ العام :

«رعد وبرق» إنها الكلمات الأولى التي تفتح بها مسرحية «مكبت»، إشارة أولية فيها الكثير من الإيحاءات إنها تصور لنا الجو العام الذي ستدور فيه أحداث هذه

لقد كانت مسرحية مكبث من أقصر مآسيه الأربع، إذ تميزت بسرعة أحداثها وبلغه راقية ضاربة في الأحياء موعلة في الشاعرية. إنَّ كلَّ كلمة في مسرحية مكبث تحمل معنى قابلاً للتأويل ترد في باقي أطوار المأساة إنها كلمات وصور تتسم بالجمال والعنف والرهبة «أما أسلوب التعبير فيتسم في بعض أجزاء هذه المسرحية نسمة الجلال العظيم العابس الذي يترد هنا وهناك إلى زهو كاذب».

ونلاحظ في دراستنا لحوار مسرحية «مكبث» قدرة شكسبير الراحية في استخدام الاستعارات والمجازات، إن المسرحية تبدو كالسيكة متناغمة، متداخلة تبث فينا صوراً وأفكاراً تتمازج فيها الكتابة بالجمال والروعة، فيالها من استعارات مجازية وبالها من صور مخيفة تلك التي تستقبلنا بها الليدي مكبث فور ظهورها على المسرح... وذلك حين «تبتهل إلى أرواح القسوة أن تجمد قلبها بحيث لا تسري «الرحمة في عروقها» (38).

إنَّ ثنائية الظاهر والباطن تبرز في حوار مسرحية مكبث إذ تحمل الكلمات معاني واضحة جلية ولكنها مزروعة بعمق أعين لا تترصدها إلا بالوقوف عندها والتروي في فهمها.

والثلاث معاً: الجميل هو الدميم والدميم هو الجميل على الدوام  
فهيا حمّوا في حلقة من ضباب وقنام» (39).

إنَّ هذه الكلمات التي تقولها الساحرات الثلاث تحمل في جعباتها اختزالاً لما سيرد في كامل أطوار المسرحية. فالذي يراه الناس جميلاً تراه الساحرات قبيحاً دميماً. ودعوتهن للقتل وارتكاب الجرائم واقتراف الشر هي أشياء يرينها جميلة بينما يراها الناس قبيحة وحشية دميمة. ونلاحظ هذه الثنائية في حديث مكبث مع بانكو في بداية المسرحية إذ يقول :

«يوماً دميماً جميلاً كهذا مارأيت قط» (40)

إنَّ هذا الأسلوب الذي يعتمد على شكسبير يثير

إشارات كثيرة في مأساة نراها، نسمعها، ونشعر بها فالومة تنعق طوال الليل، وخيول دنكن يلتهم بعضها البعض في جنون، ثم يلوح الفجر دون أن يصحبه نور، والمناظر والأصوات المألوفة، فضوت صراخ الليل ونعيق الغراب وتكاثف الظلام على النور بعد غروب الشمس وعودة الخطاطيف إلى أوكارها، كل ذلك نذر شؤم» (37).

إنَّ الجو العام في هذه المسرحية يحاصرنا «لا نوم بعد اليوم» ويتجلى بوضوح في الدم السائل من جثث القتلى وفي الصور الشبعة، في الصراخ، في الصياح في الكلمات عن الكابوس التي تبدأ به المأساة وتنتهي بنهايته.

ولكنَّ كلَّ هذه المناخات ليست بمعزل عن الأزمة الكبيرة التي كانت تهيمن عن الصراع في السلطة السياسية الملكية فمن المعروف أن شكسبير في كل أعماله يقر ضمناً الدفاع عن العرش الملكي والسيادة الملكية والشرعية فكانت أعماله أرضية لبروز الصراعات السياسية فكان شكسبير ابن عصره.

ومن خلال التراجيديا قدم لنا بانوراما سياسية لطبيعة الصراعات في العصر الأليزابيثي كما دافع بحماس عن الشرعية الملكية وحققها وكذلك كان مؤمناً ومخلصاً لمسيحيته من خلال التأكيد على الحق الكنسي الإلهي. لأنَّ الإنسان الشكسبييري مادة مهمة لقراءة العصر وتلك الأفعال شهادات درامية تصف التراجيديا الشكسبييرية وتجسد خطابها اللاحق.

#### IV اللغة والحوار:

إنَّ للحوار أهمية قصوى في صياغة التراجيديا وكيفية تطورها وبروز ملامح شخصياتها. وقد أولى شكسبير عناية كبرى بالحوار الدرامي. وتفنن في نحت الصور وتوليد المعاني. ففي مسرحية مكبث يبدو أسلوب شكسبير الإنشائي النهائي وقد استكمل لأول مرة طابعه الذي يتميز به».

## V اختلاف «مكبث» شكسبير عن «مكبث» هولنشيديد :

إنّ دراستنا لمجموعة الاختلافات الموجودة بين «مكبث» شكسبير و«مكبث» هولنشيدي هي ضرورية حيث توضّح لنا المعالجة الدرامية التي قام بها شكسبير في صياغته لمسرحية «مكبث».

ومن أبرز هذه الاختلافات كما كتبها كينث مور في مقدمة «أساسة مكبث» ترجمة وتقديم جبرا هي: (\*\*\*)

(1) دنكن، كما يصوره هولنشيدي، أصغر سناً منه في المسرحية، وهو مصور كحاكم ضعيف يجعله شكسبير مسناً وقديساً، ويتغافل عن ضعفه، فيكتف السواد في جرم مكبث.

(2) في هولنشيدي ثلاث حملات يكتفها شكسبير إلى واحدة: هزيمة ثورة ماكدونالد، هزيمة سونيو، وهزيمة كانتوت الذي جاء بأسطول جديد لينتقم لأزاحة أخيه سونيو.

(3) في تاريخ هولنشيدي نجد أن لدى مكبث شكوى حقيقية ضد دنكن لأن هذا، بإعلانه تصيب ابنه أميراً لكمبرلندا (أي ولياً للعرش). خرق قانون تسلسل الملك، وحرّم مكبث في الأمل في العرش - وكان له مايبير هذا الأمل، إذ بوسعه المطالبة بالعرش نيابة عن زوجته وابنها من زوجها الأول. أما شكسبير فيكبث هذه الحقائق لأنه يريد لأسباب درامية أن تؤكد جرم مكبث.

(4) عند هولنشيدي كان بانكو وآخرون شركاء في مقتل دنكن الذي تمّ تنفيذه كاغتيال سياسي. أما عند شكسبير فلا يحتمل جريمة اغتيال دنكن سوى مكبث وزوجته واستقى شكسبير تفاصيل قتل «دنكن» من اغتيال دونالد للملك دَف.

(5) يحذف شكسبير السنين العشر التي قضاهها مكبث في حكم صالح بين مصرع دنكن ومصرع بانكو

(6) شكسبير يبتكر مشهد الوليمة وظهور شبح بانكو

التهكم، وإن كان في ظاهره لا يتجاوز مجرد انطباعات الشخصيات، إلّا أنه يحمل إلى القارئ مجموعة من الأسئلة ويثير فيه جملة من الأفكار والتخمينات.

ولسنا نشير هنا إلى «التهكم بالمعنى المألوف من مثل الأقوال التي يعتمد فيها المتكلم التهكم والسخرية مثل تهكم لينوكس في الفصل الثالث المنظر السادس. وإنا أنا أشير إلى التهكم من جانب المؤلف نفسه إلى التقارب الساخر بين الأشخاص والأحداث وبخاصة إلى التهكم السوفوكليسي الذي يجعل المتكلم يستخدم كلمات تحمل إلى المتفرجين - فضلاً عن المعنى الذي يقصده هو - معنى آخر هو نذير سوء. ويكون هذا المعنى خافياً عن بقية زملائه الممثلين الذين هم على المسرح معه».

إنّ اللغة في مسرحية «مكبث» ترتقي إلى درجة أنها تصبح وحشية عنيفة تنحت للجريمة وتثير الصور البشعة. فإذا كان مكبث يرتكب الفعل ويقترب الجريمة من خلال الخنجر أو السيف فإنّ شكسبير يرتكب الجريمة من خلال العبارة والكلمة والصورة التي ينشؤها «فأقطع أبيات التراجيديا جميعها فهي تلك التي تتضمن صرختها التي تبعث القشعريرة والتي تقول فيها «مع ذلك فمن كان يظنّ أنّ في جسد الشيخ الطاعن في السن كلّ هذا القدر من الدم» (41).

إنّ الحوار واللغة في «أساسة مكبث» تعمق الفعل وتدفعه إلى الأمام وتزيده جلالاً وعظمة وشاعرية رغم ما تحمله من وحشية وعنف وقسوة. «وهذه الدراما مملوءة في لغتها كما هي مملوءة في مراحل سير حوادنها بالصخب والعاصفة» (42)

إنّنا نلاحظ ونحن ندرس الحوار واللغة في مسرحية «مكبث» أنّها كانت درعا لسير الأحداث فتناغمت وتوازت مع الأحداث بل عمّقتها.

لقد امتلك شكسبير ناصية الكلام فكانت «مكبث» تجربة قصوى في الكتابة اتسمت بالخيال والجمال وأثرت كتابات شكسبير التي تناولها النقاد بالبحث والقراءة.

(7) يستغني شكيبير عن قصة رفض مكدف تقديم العون في بناء قلعة دنسينان.

(8) مشهد قَدْر الساحرات مبنى على النبوءات الثلاث الواردة في هولنشيده. إلا أن شكيبير يضع أخوات القدر مكان «ساحرة معينة كان مكبث يثق فيها ثقة كبيرة».

(9) في تاريخ هولنشيده، يحاصر مكبث قلعة ماكدوف بجيش كبير فيقتضي الاقتصاد الدرامي استخدام القنلة.

(10) امتحان مكدوف لمالكولم موجود بتمامه في هولنشيده، فيرى أن شكيبير يحذف في النص الذي وصلنا على الأقل - حكاية التملب والذباب - ويضيف ردائل أخرى إلى تلك التي يعددها هولنشيده. وفي كتاب

التاريخ يجري امتحان مكدوف بعد أن يسمع بموت زوجته. أما التبديل الذي أجراه شكيبير فيساعده في تحريك شكوك مالكولم.

(11) في كتاب هولنشيده يهرب مكبث من قلعة دنسينان ويطارده مكدوف إلى لنغانين - والحادثة دراميا لا تفيد المسرحية.

(12) شكيبير يبتكر مشهد الليدي مكبث وهي تمشي في نومها، ويبتكر كذلك انتحارها المفروض. أما هولنشيده فلا يقول شيئا عن نهاية زوجة مكبث.

هذه مجموع التغيرات والتعديلات التي أجراها شكيبير لصياغة مسرحية «مكبث».

## الهوامش والإحالات

(\*) أخذت هذه المعلومات من «تجارب شكيبيرية» للدكتور أحمد سخوخ مكتبة مديولي ص 119.

(\*\*) أخذت هذه المعلومات من «تجارب شكيبيرية» للدكتور أحمد سخوخ مكتبة مديولي.

(1) أحمد سخوخ من «تجارب شكيبيرية» مكتبة مديولي ص 122 - 123.

(2) بان كوت بان «شكيبير معاصرتنا» ترجمة جبر اليراهيم جبر الطبعة الثالثة 1980 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(3) كوت بان مرجع سابق ص 133 - 134. <http://Archivebeta.Sakina.com>

(4) شكيبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 85 الفصل الأول المشهد السابع.

(5) شكيبير وليام مرجع سابق ص 85 - 86 الفصل الأول المشهد السابع.

(6) كوت بان شكيبير معاصرتنا مرجع سابق ص 135.

(7) وليام شكيبير «مأساة مكبث» مرجع سابق - الفصل الأول، المشهد الخامس ص 81.

(8) كوت بان مرجع سابق ص 135.

(9) سخوخ أحمد مرجع سابق ص 133.

(10) شكيبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 86 الفصل الأول المشهد الثالث.

(11) نفس المرجع ص 70 الفصل الأول المشهد الثالث.

(12) نفس المرجع ص 76 الفصل الأول المشهد الرابع.

(13) نفس المرجع ص 76 الفصل الأول المشهد الرابع.

(14) سخوخ أحمد من «تجارب شكيبيرية» مرجع سابق - ص 134.

(15) سخوخ أحمد من «تجارب شكيبيرية» مرجع سابق - ص 135.

(16) برادلي «التراجيديا الشكيبيرية» الجزء الثاني ص 131.

(17) برادلي «التراجيديا الشكيبيرية» الجزء الثاني - مرجع سابق ص 133.

(18) شكيبير وليام مأساة مكبث المرجع السابق ص 177 الفصل الخامس المشهد الثالث.

- (19) نفس المرجع ص 137 .
- (20) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق - ص 149 - 150 الفصل الرابع المشهد الأول.
- (21) نفس المرجع - ص 182 الفصل الخامس المشهد الخامس.
- (22) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 78 الفصل الأول المشهد الخامس.
- (23) نفس المرجع ص 178 .
- (24) نفس المرجع ص 79 .
- (25) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 87 الفصل الأول المشهد السابع.
- (26) نفس المرجع ص 121 الفصل الثالث المشهد الثاني.
- (27) شكبير وليام مرجع سابق ص 193 الفصل الخامس المشهد التاسع.
- (28) من مقدمة مسرحية «مأساة مكبث» بقلم كيث ميوار لقولة كولردج ص - 51 -
- (29) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 75 - 76 الفصل الأول المشهد الرابع.
- (30) نفس المرجع ص 191 الفصل الثاني المشهد الأول.
- (31) نفس المرجع ص 92 الفصل الثاني المشهد الأول.
- (32) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني مرجع سابق ص 173 .
- (33) شكبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 113 الفصل الثالث المشهد الأول.
- (34) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 67 الفصل الأول المشهد الثالث.
- (35) نفس المرجع ص 61 الفصل الأول المشهد الثاني.
- (36) شكبير وليام «مأساة مكبث» مرجع سابق ص 81 الفصل الأول المشهد الخامس.
- (37) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني - ص 117 .
- (38) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» مرجع سابق الجزء الثاني ص 109 ، 110 .
- (39) شكبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 60 الفصل الأول المشهد الأول.
- (40) شكبير وليام مأساة مكبث مرجع سابق ص 67 الفصل الأول المشهد الثالث.
- (41) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» الجزء الثاني مرجع سابق ص 119 <http://www.ahelbhar.com>
- (42) برادلي «التراجيديا الشكسبيرية» مرجع سابق - الجزء الثاني ص 116 .
- (\*\*\* ) وليام شكبير «مأساة مكبث» ترجمة وتقديم جبرا ابراهيم جبرا وهذه المعلومات أخذت من مقدمة كيث ميوار ص 26 - 29 - دار المعارف للطباعة والنشر سوسة - تونس.

# المسرح والأدب بين صراع التفرد والخصوصية

## (أعمال دار سندباد أنموذجا)

حمادي المزي

والمسرحة la théâtralité هو الأصل اليوناني لكلمة théâtre حسب J.M.Piemme وتبدو هنا بمثابة الملكية المنسية la propriété oubliée ولكنها جوهرية للفن المسرحي حيث أنها المكان الذي يشاهد فيه المتفرج حدثا يجري أمامه لكنه في واقع الأمر يجري في مكان آخر. لذا يصبح المسرح وجهة نظرها الحدث. ولا تحدث العلاقة بين الناظر والمنظور إليه le regard et l'objet regardé إلا بتشكّل الفعل المسرحي.

على مدى طويل وعلى مستوى اللغة الكلاسيكية للقرن السابع عشر وحتى القرن الثامن عشر كان المسرح هو الفضاء، ثم أصبح الفن وبعد ذلك برز مفهومه كشكل درامي وفي الآن نفسه كان يعني المؤسسة (المسرح الفرنسي) وبعد ذلك اكتسب مفهوم الريبيرتوار للكتابة (مسرح شكسبير أو مسرح موليير أو مسرح كورناني أو مسرح راسين).

في فرنسا مثلاً حافظ المسرح على فكرة الفن المرئي l'art visuel واعتبر أنه لا وجود لنص منعزل عن ذلك. بخلاف اللغتين الألمانية والإنجليزية اللتين تستعملان كلمة دراما Drama والتي لا تعني قطعاً النص

كلّما تحدثنا عن المسرح والأدب وعلاقتهما ببعضهما تحدثنا حتماً عن المسرحة la théâtralisation وهو تأويل النص المسرحي بواسطة المعذات الركحية التي توفرت للمخرج وعن المسرحة la dramatisation التي تعتمد النص المسرحي المكتوب لا غير.

والمفهوم المعاصر لمسرحة المسرح يمكن أن يعتبر كدّة فعل على الجمالية الطبيعية l'esthétique naturaliste التي تسعى إلى إضفاء الوهم على الواقع اليومي.

أما المسرحة la théâtralisation فهي تظهر التواضعات الركحية les conventions scéniques وتعّدّ العلامات التي تدلّ على أن العمل المسرحي هو تخيل une fiction وذلك بواسطة الملابس والمعذات الركحية والسينوغرافيا والقيافة إلى غير ذلك من مكونات الفعل المسرحي.

ومن هنا يمكن الحديث عن البعدية التي تريد أن تعطي نظرة أكثر حيوية وأكثر نقداً للنص والواقع.

وقد تمّ التنظير لذلك من قبل بريشت من خلال مسرحه الملحمي.

وإنما شكلا تاريخيا une forme historique كالدrama  
البورجوازية أو الدrama الشعرية أو الميلودrama. . .

من هنا يطرح السؤال التالي: هل المسرحية  
la théâtralisation شكل من أشكال الملكية للنص  
المسرحي ؟ la dramatisation ؟

عندما نتحدث عن النص الأكثر مسرحية  
spécifiquement théâtral والذي يتهيا للصياغة الركحية  
فإن المفارقة بين مسرح خالص ومسرح أدبي لا تعتمد  
على مقاييس نصية بقدر ما تعتمد على قدرة مسرحية  
المسرح le théâtre théâtral (حسب تعبير مايرخولد)  
وذلك باستعمال أقصى التقنيات الركحية التي تعوض  
خطاب الشخصيات وتكتفي بذلك.

المفارقة إذن مسرحية، إذ أن العمل المسرحي بهذا  
الشكل لا يمكن له أن يحتوي في نصه على إشارات  
مكانية أو لعبية ludiques كافية. وهنا ندخل عتبة  
الالتباس عندما نريد أن نحدد المسرحي le théâtral  
فهو يعني تارة الوهم المطلق، وطورا الشعور بأننا داخل  
المسرح. في حين أننا نتحدث أن نكون قد حملنا إلى  
عوالم أخرى أكثر واقعية من واقعنا.

وانطلاقا من كل هذه الالتباسات في تحديد قانون  
المسرحية le statut de la théâtralité تكثر السجلات  
حيث أن تاريخ المسرح يرن-يصدى ذلك الجدل القائم  
بين أنصار النص الأدبي وأحياء المشهد المسرحي.

فأحياء النص الأدبي يرون فيه النوع التعبيري النبيل  
الذي يمتاز بحفظ وصيانة هذه النصوص للأجيال  
القادمة. في حين يرى الطرف المقابل أن أجمل تعبير  
ركحي هو ذلك العابر والزائل l'éphémère.

هذه المفارقة ذات طبيعة إيديولوجية حيث أن الثقافة  
الغربية مثلا ترغب في الصيانة والمحافظة والادخار :  
رغبة صيانة المكاسب كالكتاب والذين ورأس المال  
le désir de thésaurisation.

ويبرز المخرج كسلطة فنية قائمة بذاتها في أواخر

القرن التاسع عشر حيث يصبح المسؤول على الصياغة  
المريثة للنص المسرحي. عندئذ تصبح المسرحية  
la théâtralité هي الطابع الأساسي والخصوصي  
للمسرح. وفي ظل عهد المخرج تبرز أبحاث جمالية  
معاصرة تسجل وتنتظر بإتقان لتلك المرحلة.

لكن الدراسات النصية لأهم الكتاب كموليبار  
وشكسبير وراسين وكلوديل وغيرهم تبدو موفية  
بمدلولاتها. ويمكن أن تتجاوز الممارسة الركحية وأن  
تستغني عنها.

وإذا سلمنا بأن ليس هناك صدام واضح بين المسرح  
والأدب، فإننا نقر بأن هناك بالمقابل توتر جدلي بين  
الممثل ونصه وبين الدلالات التي يمكن أن يحملها  
النص عند القراءة وبين ما يتركه الإخراج من تأثيرات  
عند مشاهدة العرض المسرحي.

من هنا تبدو المسرحية la théâtralité ou la  
théâtralisation لا كخاصية أو كجوهر une essence  
ملازم للنص بل وكأنها استخدام نفعي وفرائعي للآلة  
الركحية une utilisation pragmatique de l'outil  
scénique لفائدة النص ولتفجير الخطاب الكلامي.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

**تجربة دار سندباد نموذجاً :  
كيف استفدنا من هذه المفاهيم في إطار  
أعمالنا بدار سندباد؟**

لقد اعتمدنا في هذه الأعمال نصوصا كان توجهها  
بالأساس أدبيا. لكن هذا الجانب الظاهر للاختيار كانت  
له مدلولات فكرية تتصهر في توجهنا الخصوصي،  
حيث إننا اخترنا في مرحلة أولى وكامتداد لتجربتنا  
البيداغوجية في تدريس المسرح بالمعاهد الثانوية  
مخاطبة ومجادلة الجمهور الشبابي، تنتزل أعمالا من  
ذلك : الإمتاع والمؤانسة، ودع عنك لومي، ورسالة  
الغفران، وكتاب النساء، ويلغني أيها الملك السعيد،  
ويستمر التحقيق. في منحى دار سندباد لا من حيث  
هي آثار أدبية (ولا أدل على ذلك من إعادة كتابتها

للمسرح) وإنما من حيث أنها تتميز بصفتها مراجع فكرية.

لقد طرقت أبواب هذه الآثار والتي يقع تناول أغلبها في البرنامج الدراسي النظامي لأسباب جمالية متعددة.

إنّ تعاطينا للمسرح المدرسي كما أشرنا إلى ذلك وإطلاعنا على الوسط المدرسي عن قرب، جعلنا نقف على معطيات فكرية وثقافية وتربوية مفادها أن الناشئة -وتحدث هنا عن الفئة العمرية بين 15 و 20 سنة- تتعامل مع مجمل الآثار الأدبية في تراثها من منطلق منفعي أي أنها تتلقى هذه الآثار لتعيد صياغتها في نسق مدرسي يخضع إلى منظومة مراكمة الأعداد والحصول على معنّد معين.

نحن لا نحاول مناقشة هذا النسق في المطلق ولكننا نعتدّه كمعطى هام يحدّد علاقة جمهور معين بأثر معين.

كما لاحظنا أن هذه الآثار نفسها عندما تنتقل من فضاء الدرس المقتّن إلى فضاء التنشيط المسرحي فإنها تكتسي بالنسبة إلى جمهور التلاميذ مدلولات جديدة، بل إنّها تسترجع مدلولاتها الفكرية الأساسية عن طريق فن التنشيط.

لكن هذا الفن في الوسط المدرسي يتحدّد هو نفسه بضغوطات أخرى وعادة ما يصعب تعميقه بالدرجة المأمولة. لذلك ولدت فكرة تطوير هذه التجربة في إطار مسرحي احترافي.

في الأعمال التي ذكرناها لدار سندباد، حاولنا أن نفصل بين النص كأثر أدبي له مبرراته الجمالية والفكرية من جهة وهاجس المسرحية *la théâtralité* من جهة أخرى.

لقد طرحت علينا تساؤلات محددة في بداية التجربة:

كيف يمكن أن يحافظ كل من الأدب والمسرح على خصوصيته دون أن يطمس أحدهما الآخر؟

وهل يمكن لهذا التوجّه أن يستجيب للهاجس الأساسي لدينا، وهو تفتيق المخيلة الجمالية لدى جمهور الناشئة، والاضطلاع بنقطة الأثر من فضاء الأدب المجرد إلى فضاء الركح المتحرّك والمباشر؟

ثم هل تفي التجربة بمقتضيات مساءلة الأثر مع النسبة الزمنية والمكانية؟

كل هذه التساؤلات أدت بنا إلى خوض التجربة لأهميتها بالنسبة إلى الشريحة العمرية المذكورة وإلى تصحيح مفاهيم محددة في علاقتها مع التراث.

وقد انطلقنا في ذلك من مفهوم التناقل الجدلي على مستويين اثنين :

الأول جمالي وهو التناقل بين التعبير الأدبية والتعبيرة المسرحية. أمّا المستوى الثاني فهو فكري حاولنا من خلاله استقصاء معالم التراث وتنشيطها في حوار مع الحاضر والمستقبل.

وفي مختلف مراحل هذه التجربة حاولنا أن نستنطق الجانب الحركي من الآثار التي اعتمدناها وصغناها درامياً وركحياً حتى نستشف تاريخيتها وحضورها الفكري في حياتنا المعاصرة.

ومن أهم ما أكسبتنا هذه التجربة ذلك الوعي بأن المسرحية بمفهومها الحديث لا يمكن أن تكون مطلباً في حدّ ذاتها، كما أنها لا يمكن أن تمارس في المطلق ويعزل عن المفاهيم الفكرية التي واكبتها المسرح منذ الإغريق والتي طوّرها أرسطو.

إن معالجة مفاهيم كالسلطة والموت والحب تبقى محدّدة لكل التعبيرات الجمالية. ومادعونا إليه في تجربتنا من تناقل فكري بين الأدب والمسرح يعتمد على تثبيت الخلفية الفكرية للمسرح حتى يتناقل بدوره مع قضايا الحداثة وحتى يتهبّأ لطرح قضايا ما بعد الحداثة من جهة أخرى. وهي قضايا أصبحت الآن في عداد الراهن الفلسفي.



عن الرسالة التي يتضمنها توقف الشروط الموضوعية لصيغته (أي النص).

لقد كانت فكرة المشروع محدّدة بالنسبة إلى تجربتنا كما أنها كانت محدّدة في اهتمام الجمهور الشبابي وحتى جمهور الكهول بتجربتنا وفي متابعتهم لها.

وهذا يطرح بدوره مسألة أخرى وهي نوعية العلاقة التي يمكن للفعل المسرحي أن يصوغها ويطورها بينه وبين الجمهور، كما يطرح امتدادات هذه العلاقة وتجاوزها لأطار العرض المسرحي في مدلولاته التاريخية والفكرية.

ولعلّ لهذا الوعي دوره في توليد تساؤلات جديدة واهتمامات تحاول تجاوز نفسها إلى ما هو أعمق.

حول هذه الأسس حاولت التجربة تطوير نفسها باستنطاق مشاغل الكتابة وفي الآن نفسه مشاغل الفرقة أي مشاغل الجمهور، وتندرج أعمال دار سندباد في النصف الثاني من التسعينات وإلى اليوم في هذا المنحى.

وهي إذ تعدّ تحوّلًا في وجهة الهيكل، فإنها في نهاية الأمر تواصل استشراف الآفاق والإمكانات لكتابة تاريخية تستفيد في الآن نفسه من تداعيات إعادة كتابة التراث ولكنها تلبي شروط كتابة الواقع المتحرّك والمتغيّر الراهن.

فكلّ عمل من هذه الأعمال حكاية طويلة والعاصفة والكرنفال وموال وسينما هي في حدّ ذاتها مخبر لكتابة تنطلق من ذات التجربة، أي أنها تتولّد في إطار مشروع يصوغ شروط نصّه في نفس الآن الذي يملئ شروطه الفرجوية.

وربما يشتمّ من هذا التوجّه شيء من قبيل المشاكسة لما تردد منذ سنوات في المشهد المسرحي وهو تكريس مسرح الصورة.

إن لهذا المنحى مبرراته الإيستيمولوجية في مشهده الأصلي وهو الفكر الغربي المعاصر من حيث أنه يصادف قطيعة معرفية مع الفكر الأرسطوطاليسي وبشكل عام مع التراث الغربي.

وبالرغم من هذه القطيعة فإن الفكر الأرسطوطاليسي يبقى قائما في تجربة مسرح الصورة وامتداداته في ما يسمّى بالمسرح الكوني.

وإن يكن المسرح الكوني قد حسم في مسألة النص فلائنه استوفى كل مدلولاته وانطلق باحثا في نص ما بعد الحداثة.

ولا يخفى أن هذا المنحى بدأ في التراجع لوعيه بأن المسرحية ليست مفهوما مجردا وبأن حواس المتفرّج ومن قبله حواس الممثل والمخرج تتحدّد بمفاهيم سوسيولوجية وإيستيمولوجية وفلسفية وأنها لا تكتفي بذاتها في المطلق.

إن وعينا بهذه المعطيات التجريبية أكّد لنا أن التجربة التي خضناها في مسرح دار سندباد وهي تجربة مضنية وأحيانا عنيدة في تعاملها مع السائد - تنجّه بنا إلى صياغة فعل إبداعي يتجاوز الراهن ويرجّحه ليحدّده بأسئلة ترفض الطمأنينة وتبقى جذوة الحيرة ورغبة إعادة كتابة الراهن من خلال إعادة كتابة التاريخ.

وتحضرنا هنا مقولة دانيال لوماهيو Daniel Lemahieu حيث يقول إن " النص برنامج ومشروع ومسيرة " ... ولا يوجد نص مسرحي ذو معنى واحد.

# المسرح الضاحك أو الكوميديّ

## أوّله هزل وأصله جدّ

فوزية بالحاج المزني

### كيف يمكن تحديد المسرح الهزلي؟

لقد جرت العادة وانطلاقاً من المنطق بأن يصنّف هذا المسرح - أو ما يعتبر عنه بالكوميديا - في إطار تقابلي (en opposition) مع المسرح التراجيدي.

وبصفة جمليّة، فإنّ تحديده يتشكّل ضمن وظيفة المتمثلة في كونه مسرحاً يرمي إلى الإضحاك أو على الأقلّ إلى اقتلاع الابتسامة. على أنّ هذه الوظيفة الإجتماعية ليست مطلقة بل إنّها تخضع إلى أصناف من الإضحاك تعتمد وسائل جمليّة متعدّدة ومختلفة.

وبالتالي فإنّ الكوميديا كوميديات وتعدّدها يرتبط بمرجعيات اجتماعية تاريخية.

ففي حين تستقي التراجيديا مادّتها من الميثولوجيا، فإنّ الكوميديا تشكّل مادّتها من مرجعيّة اجتماعية واقعية.

التراجيديا تعتمد يوماً مشهوداً بمعنى الحدث المشهود أي الخطورة (gravité)؛ لكنّ الكوميديا تتعامل مع اليومي المتكرّر.

ومن هذا المنظور يمكن أن نجد أثراً لليوم المشهود في الكوميديا ولكن العكس غير صحيح.

### الأصناف الكوميدية إذن متعدّدة:

1 - كوميديا الحبكة La Comédie d'intrigue وهي التي تعتمد صياغة محبوكة لحكاية أو حدوثه معقّدة تتداخل فيها عدّة أحداث.

2 - الكوميديا البطوليّة La Comédie héroïque وترتكز على مفهوم البطولة كما يدلّ عليها اسمها.

3 - كوميديا الباليه La Comédie ballet التي عرفت في القرن السابع عشر واقتربت بمظاهر الأبهة الاجتماعية، بحيث أدمجت فيها تعبيرات مختلفة كالرقص والموسيقى والمؤثرات الخاصة.

4 - الكوميديا الأخلاقية La Comédie des mœurs تطوّر هذا الصنف من الكوميديا على يد العديد من الكتاب مثل لوساج Le Sage وديتوش Destouches اللذين ركّزا كتابتهما الكوميدية على الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية.

5 - الكوميديا البورجوازية La Comédie bourgeoise وقد اشتهرت في إنجلترا حيث دعت إلى منحي محافظ على التقاليد ومحتشم.

6 - كوميديا الطّباع La Comédie de caractère

وهي التي يمكن التدليل عليها بأعمال موليار وتشكل أحداثها وتركيبها حول شخصية مركزية تنقسم بطباع معينة ومصاغة على طريقة لابرويار .

7 - الكوميديا الدامعة أو العاطفية  
La Comédie harmoyante ou sentimentale وهي صنف من الكوميديا تعتمد تضخيم الأبعاد العاطفية وإظهارها بمظهر كاريكاتوري .

8 - الكوميديا الجدية La Comédie sérieuse وكما حددها ديدرو، فهي تراوح بين الكوميديا والتراجيديا التقليدية فتطرح موضوعات ذات بعد أخلاقي وعظي .  
هذه الأصناف المتعددة من الكوميديا والمتزامنة مع القرن السابع عشر تختص بكونها تطوّر طرحا واقعيّا إجماليّا يتحدّد بالإضحاك كوظيفة أساسية، ولكن أيضا بالوعظ والنقد الاجتماعي .

وهذه الخاصية الأخيرة أي النقد الاجتماعي بدأت ترسخ في أواخر القرن السابع عشر ورافقتها موجة من الكتابة المتمثلة على يدي ماريغو Marivaux وبومارشيه Beaumarchais استهدفت تثبيت حضور الكاتب الدرامي وعملت على خلق نوع من البعديّة بين المتفرّج والأثر .

وقد تبع هذه الموجة نوع من الفتور في الكتابة الكوميديّة وخاصة على مستوى تطویرها .

ويمتدّ ذلك الفتور إلى أواخر القرن التاسع عشر حيث سعى ألكسندر دوما الابن ومايلهك Meilhac وهاليغي Halévy وإدموند روستون E. Rostand إلى الاشتغال على الكوميديا من منظور تسليّة الجمهور والترفيه عنه عن طريق صياغة منظومة أخلاقية اجتماعية لا غير وبدون أي انشغال بنقد هذه المنظومة القائمة .

ولن تتطوّر هذه الكتابة إلاّ مع فيدو Feydeau ولايش La biche عندما بحث كلاهما في إطار مسرح الفودفيل Vaudeville في منحى مغاير للواقعيّة أو لنقل متحرّز منها .

ويمكن القول بأنّ فيدو ولايش قد أسّسا لكتابة كوميديّة جديدة تطوّرت على أيدي الأفراد جاري ويكيت ويونسكو الذين أعادوا اكتشاف المسلات وصياغتها باستعمال وسائل جماليّة كالعرائس والأداء التهريجي le jeu clownesque . ولعلّ الكتابة الدرامية الكوميديا لدى هؤلاء المبدعين هي التي فكّكت التركيبة الأرسطوطاليسية وأعادت تركيب اللغة لتبني منطقا جديدا ومغايرا لها عن طريق المنحى العبيي .

إنّ استعراض هذه الأصناف من المقاربة الكوميديا، على مدى تطورها لم يكن من باب الإحصاء العلمي الدقيق لأنّ الكوميديا لا تنحصر في هذه الأصناف وهي قطعاً ترجع إلى ما قبل القرن السابع عشر، وبالتاليّ إلى أريستوفان .

ولكنّ الهدف من وراء هذا العرض هو الوقوف عند المدلولات العميقة للظاهرة الكوميديا .

في العنوان " المسرح الضاحك أوّل هزل وأصله جدّ .

فالمنصود هنا بالجدية هو استجابة الظاهرة الكوميديّة، أو بالأحرى تطابقها مع مفاهيم سوسيولوجية كمفهوم التبليّة والترفيه عن الجماهير . وهو ما يدعو إلى التعمّق في صنف الكوميديا الأخلاقية مثلاً، باعتبارها مقاربة تشغل بالقيم الأخلاقية الاجتماعية عن طريق أداة الضحك أو الإضحاك .

كما أنّ الظاهرة تطابق أيضا مفهوم سوسيولوجيّا آخر فيما يتعلّق بالكوميديا البورجوازية التي تكشف عن عودة العصر الإليزابيتي إلى عقلية المحافظة على التقاليد ومراعاة العواطف الإنسانية وذلك أيضا عن طريق أداة الإضحاك . وينسحب هذا التدليل السوسيولوجي تقريبا على مختلف الأصناف الكوميديّة التي استعرضناها وصولا إلى مفارقة هامّة يمكن استنتاجها، وهو أنّ فن الكوميديا ليس بالضرورة فنا مستهترا وضاحكا بالدرجة الأولى لمعنى الضحك، بل إنّه يحدث أن ينطلق من مأساة . ولستحضر هنا

المشهد المشهور في مسرحية هملت حيث تحضر فرقة من ألتروبادور لتسليه الملك، فيهمس هملت في أذن الممثلين بأن يشخصوا السر الذي أطلعهم عليه شبح أبيه الراحل، فيقلب المشهد من لعبة ترفيهية إلى تأكيد مأساة هملت الذي تثبت له جريمة عمه في حق أبيه.

مدلولات الجدّ هذه يمكن أن تتوضّح من خلال التجربة الكوميديّة في المسرح العالمي. ولاشكّ أنّها تحتاج إلى تعميق مساءلتها والبحث فيها لا فقط من منظور سوسولوجيّ ولكن من منظور متعدّد الاختصاصات.

وبالمقابل فالسؤال مطروح فيما يتعلّق بالتجربة المسرحية التونسية :

هل يمكن استخراج مدلولات جدية ترتكز عليها هذه التجربة فيما يخصّ الكتابة الكوميديّة ؟

يبدو أنّ أوائل التجربة تنفي السؤال لسبب بسيط وهو أن التجارب الكوميديّة الأولى ارتكزت على الترجمة والاقباس، وبالتالي فإنها تبنّت الآثار الكوميديّة العالميّة دونما اعتبار لمدلولاتها السيمولوجيّة والسوسولوجيّة، إضافة إلى أنها تجارب تحدّدت أكثر بالهواية منها بالاحتراف. ومع تأسيس الاحتراف والتكوين المسرحيين، اختلف الأمر،

فطالعتنا محاولات لتجذير المسرح الكوميدي من خلال إنصاته لمقتضيات بناء الدولة الحديثة، وإلى الظواهر الأخلاقية والسلوكية في المجتمع.

وفي بداية الثمانينات، أفصى مفهوم الإضحاك في المسرح التونسي، اعتباراً للآزمات النقابية والاقتصادية والسياسيّة التي أربكت البلاد.

ولم يتصالح المسرح التونسي مع الضحك والهزل إلاّ في بداية التسعينات ولكن في إطار جماليّة خاصّة وهي صيغة الممثل الوحيد والتي وقع التطرّق إليها في عديد المناسبات.

ومنذ سنوات قليلة برزت تجربة أخرى في شكل تجمّعات مسرحية تطرح الفنّ الهزلي في صيغة تستوحي من السكاتش أو المنوّعة أكثر ممّا تستوحي من المسرح.

فمن الصعب أن تجري أيّ محاولة لاستقصاء أدوات جمالية في هذه التجارب أو أن يقع إسقاط مفاهيم نقدية أو مدلولات فكرية على هذه التجارب باعتبارها تخضع إلى مطلب وهمي للجماهير لم تخلو من دواشك تحليليّة ولا استطلاعات للرأي، وإنّما تحدّدت هذه التجارب بكونها استجابة لرغبة ملحة لدى الجماهير للتسلية والترفيه.

# منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسية

نجاة جئات

ومواصلة للقرارات الرائدة والعناية التي تحظى بها الثقافة عموما في توجهات الدولة أوصى سيادة الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه بمناسبة اليوم الوطني للثقافة لسنة 2003 بإدراج قطاع المسرح ضمن قائمة أنشطة الإنتاج والصناعات الثقافية.

وفي هذا السياق صدر الأمر عدد 1676 المؤرخ في 11 أوت 2003 وهو ما فتح الباب أمام القطاع للارتفاع بامتيازات مجلة التشجيع على الاستثمار.

ويبقى دعم الدولة للقطاع المسرحي الضمان الوحيد لاستمراره وتطوره في غياب مصادر تمويل أخرى. والملاحظ أن هذا القطاع يظل في حاجة إلى مثل هذه المصادر حتى يتسنى له الارتقاء إلى مستوى الصناعة الثقافية الكاملة، ولا شك أن ذلك يتطلب جهدا تشريعيا وهيكليا كبيرا وتجربة طويلة.

وتكشف الإحصائيات التالية مدى التطور الذي عرفه المجال المسرحي في مستويات مختلفة :

- ارتفع عدد الهياكل المحترفة إلى 145 هيكلا سنة 2007 بينما كانت سنة 1999 - 45 هيكلا.

- بلغ عدد العروض المدعومة 2034 عرضا سنة 2007 فيما كان في سنة 1999- 300 عرض فقط.

- تضاعف عدد التظاهرات المختصة في المسرح فأصبحت أكثر من 60 تظاهرة محلية وجهوية ووطنية

عرفت الحركة المسرحية التونسية تطورات وتجارب متنوعة. ويمكن القول إن المسرح التونسي احتل مكانة ريادية بملاحظة النقّاد في الدّاخل والخارج. ويعود ذلك إلى التشريعات والقوانين التي تكاد تنفرد بها بلادنا وهو ما مكن من إرساء تقاليد مسرحية إبداعا ومشاهدة في كل أنحاء الجمهورية، وساعد في خلق أجيال مسرحية قادرة على الإبداع والتميز عربيا وإفريقيا وعالميا.

ويجدر التذكير في هذا الإطار بمحطتين أساسيتين نتجت عنهما النقلة التاريخية والنوعية لقطاع المسرح مما ساهم بشكل جوهري في النهوض بالمشهد المسرحي وتطويره على المستوى الفكري والفني والتقني.

المحطة الأولى وتتمثل في المجلس الوزاري المضيق الذي انتظم في ديسمبر 1987 أي بعد شهر ونيف من حركة التحول والذي أفضى إلى إصدار الأوامر والقرارات التطبيقية لتنظيم القطاع على المستويين المهني والهيكلية.

أما المحطة الثانية فتتمثل في قرار سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بالترافع في ميزانية وزارة الثقافة لتبلغ واحداً بالمائة من ميزانية الدولة وهو ما أفضى إلى تنامي الميزانية المخصصة للمسرح بنسبة 400 % خلال السنوات الأخيرة. ففي سنة 1999 كانت 620 ألف دينار وفي سنة 2007 أصبحت 2.850.000 دينار.

وهو مؤشر لافت للنظر، يجعل المسرح أقرب للمشاهد من ناحية ويدعم إقبال الجماهير عليه من جهة أخرى .  
ويبقى هدف تدخّل الدولة المباشر لدعم ترويج الإنتاج المسرحي ، غايته توفير إمكانية مشاهدة العروض المسرحية لكل مواطن في كامل أنحاء الجمهورية .

وقد تمّ بعث أقطاب إقليمية تمثلت في مراكز الفنون الدرامية والمركز الوطني لفن العرائس تكريسا للتوجهات التي أقرتها الدولة للعناية بمسرح القطاع العام ودعم وظائفه على مستوى الإنتاج والترويج والتكوين ومستواصل هذا المجهود إلى حد تعميمه على جميع ولايات الجمهورية .

وعلى هذا الأساس تواصل دعم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة مرجعية على مستوى الميزانية وتجهيز فضاءات التمرين والعروض .

أما بالنسبة للفضاءات الخاصة والحرّة فقد تعددت وارتفع عددها إلى 07 بعد أن كانت 3 فضاءات فقط قبل سنة 1999 ، وتمتع كلها بدعم سنوي من أجل العناية والصيانة والاستمرارية .

وبالتوازي مع المسرح المحترف يتواصل اهتمام الدولة بإنتاج مسرح الهواة باعتباره حلقة أساسية لنشر الثقافة المسرحية بين رواد جمعيات مسرح الهواة ونوادي المسرح بدور الثقافة .

و تعتمد الوزارة في دعمها اقتناء الأعمال المسرحية

وترويجها عبر كامل التظاهرات والمهرجانات داخل الجمهورية ، إضافة إلى إسنادها منحة تشجيعية للإنتاج المسرحي . وقد تطورت مبالغ المنح التشجيعية لهذه الجمعيات من 40 ألف دينار سنة 1999 إلى 120 ألف دينار سنة 2007 . بنفس النسق تنامت ميزانية اقتناء العروض من 70 ألف دينار إلى 530 ألف دينار خلال نفس الفترة .

وهكذا استطاع هذا القطاع المحافظة على استمراريته وتطوير أدائه وانتشار جمعياته في مختلف أنحاء الجمهورية .

وفي إطار السياسة الثقافية المتبعة في بلادنا والرامية إلى التعريف بالمنتج الثقافي بالخارج ، تواصل حضور المسرح التونسي بالمهرجانات والملتقيات الدولية ، إذ تشارك الفرق المسرحية المحترفة وجمعيات الهواة بانتاجاتها في عدة مهرجانات دولية ، وأصبحت الطلبات ملحة لحضور المسرح التونسي في العديد من التظاهرات الدولية في كافة البلدان .

ولا تزال سلطة الإشراف تشجع المبادرات الخاصة للتعريف بالمسرح التونسي بالخارج من خلال تحمّل جانب من تكاليف النقل الدولي بالإضافة إلى المشاركات في إطار التبادل الثنائي بين تونس والدول الصديقة والشقيقة ، وهذا من شأنه أن يفتح الباب أمام مزيد المبادرات الإبداعية .

## المعطيات والمؤشرات التي تبرز التطورات الجوهرية في قطاع المسرح والفنون الدرامية

\* تطور الميزانية المخصصة للفنون الدرامية :

السنة	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
المبالغ بالدينار	620.000	1.096.000	1.480.000	1.720.000	2.380.000	2.850.000	2.850.000	2.850.000	2.800.000

\* تطوّر الدّعم على الانتاج المسرحي :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
49	39	48	53	59	53	49	46	33	عدد الانتاجات	صنف الاحتراف
890.000	800.000	800.000	800.000	700.000	600.000	550.000	400.000	250.000	المبالغ بالدينار	
79	96	68	86	74	50	44	47	47	عدد الانتاجات	صنف الهواية
122.700	120.000	120.000	120.000	100.000	80.000	60.000	50.000	45.000	المبالغ بالدينار	

\* تطوّر ترويج الانتاجات المسرحيّة :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
773	769	765	650	531	651	574	438	229	عدد العروض	صنف الاحتراف
1.417.500	1.450.300	1.436.600	1.500.000	1.023.700	919.000	819.000	580.000	373.760	المبالغ بالدينار	
644	484	642	600	514	615	228	128	51	عدد العروض	صنف الهواية
459.800	349.200	589.100	550.000	384.000	377.000	120.000	66.000	125.550	المبالغ بالدينار	

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* تطوّر الدّعم على التسيير للفضاءات الخاصّة :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	السنة	
30.000	30.000	25.000	25.000	25.000	21.600	18.000	18.000		التياترو
30.000	20.000	20.000	20.000	20.000	18.000	15.000			فاميليا
50.000	50.000	50.000	50.000						نجمة الشمال
30.000	25.000	25.000	25.000	25.000	20.000	18.000	18.000		الحمراء
30.000	20.000	20.000	20.000	20.000	20.000	18.000	18.000		فنون شاملة
30.000	50.000								فضاء حيز المدينة
10.000									فضاء صالة الفتح

\* تطوّر المشاركات في المهرجانات خارج الوطن :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
18	16	15	15	16	08	10	08	12	عدد العروض	صنف
54.000	48.000	45.000	45.000	48.000	16.000	20.000	16.000	25.000	المبالغ بالدينار	الاحتراف
8	06	04	01	01	03	-	-	-	عدد العروض	صنف
8.000	6.000	4.000	1.000	1.000	3.000	-	-	-	المبالغ بالدينار	الهواية

\* تطوّر عدد الهياكل المسرحيّة المحترفة (في القطاع الخاص) :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
143	131	128	116	105	87	64	62	54	عدد الهياكل المحترفة الخاصة	

\* تطوّر عدد الجمعيات - صنف الهواية - في قطاع المسرح :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
196	173	159	145	140	140	135	130	125	عدد الجمعيات	

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

\* تطوّر إسناد بطاقة احتراف مهن الفنون الدرامية :

2007	2006	2005	2004	2003	2002	2001	2000	1999	السنة	
421	395	264	226	305	274	240	217	188	عدد البطاقات	



# نظرة حول المحاور الخاصة بمشروع مسرح الغد

المنصف بن نصر

## 1 - تدخل الدولة في تمويل قطاع المسرح بأنواعه :

إنّ الهياكل العاملة في قطاع المسرح والفنون الدرامية وخاصة العمومية منها في أوروبا وغيرها تموّلها الدولة بنسبة مائوية هامة، وهذا النسيج من الفرق الهاوية سواء كانت جمعيات أو نوادي اختصاص أو فرقاً تعمل في إطار المسرح المدرسي والجامعي تمثل قاعدة مهمة لهذا الفنّ، فكان من الضروري المحافظة على هذه المكاسب وتنميتها وتطويعها ومن هنا تجد الدولة الدواعي والدوافع لرصد تمويلات أكثر لفائدة هذا الصنف من الفنون .

وفي ضوء ما يعرفه هذا المجال من تطوّر واهتمام واستقطاب للطاقات، أصبح من الضروري تقديم مجهودات إضافية من هياكل الدولة في هذا المجال. ولعلّ وضع سياسة وطنية واضحة تبقى من أهم الوسائل لتنمية هذا القطاع وتطويره. ثم إنّ المقترح القديم الجديد المتمثّل في بعث صندوق وطني يختصّ بتجهيز الهياكل والفرق بات من أوكد الضروريات على المدى القريب جداً.

وبما أن الدولة هي الراعي الأساسي لمجالات

إنّ الوضع الذي يعيشه قطاع المسرح ضمن التحولات والتطور المتسارع في مجالات الفنون الدرامية بتشتعاتها وتنوّع اختصاصاتها يفرض على المتعاش مع هذا الفنّ أن يطرح عدداً من التساؤلات تكون مدخلاً لدراسة أشمل وأدقّ ولعلّ أهمها :

- هل من الضروري أن يقدّم أهل المهنة فقط، تصوّراتهم وما يرونه من الحلول للوضع الذي يعيشه هذا القطاع في ظلّ المتغيرات الثقافية والإبداعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟

هذا التساؤل يجرنا إلى البحث في الطريقة المنهجية التي يمكن من خلالها تحليل الوضع وتشخيص العلل وطرح الحلول (إن وجدت) ووضع السياسة الخاصة لهذا الفن على المدى البعيد والمتوسط، من خلال بعث فرق عمل لتبحث في المحاور التالية :

• تدخل الدولة في قطاع المسرح

• مسرح الخواصّ

• المبدع والمؤلف

• علاقة المسرح بالفنون السمعية البصرية

الفنون الدرامية وفروعها فإن العمل على تأكيد بعض الثوابت أصبح أمراً مفروضاً .

ومن هذه الثوابت :

- التأكيد على التكوين الأكاديمي والتدريب والرسكلة .

- رعاية الجمعيات العاملة في قطاع الهواية .

- الاقتناع بأن المسرح في الجهات لا يقل قيمة عن غيره، وهو على الأقل مصدر لتعدد التجارب والأنماط .

## 2-مسرح الخواص : هل هول مسرح محترف إبداعيا وفنياً وكذلك إدرايا ومالياً ؟

كما أشرنا آنفاً فإن المسرح بجميع توجّهاته ومآربه وأنواعه هو مسرح يعتمد أولاً وقبل كل شيء على دعم الإدارة العمومية، أي الدولة وسلطة الإشراف . إلا أن مسرح الخواص وجد لارضاء حاجة ملحة وتتمثل أساساً في تدعيم القطاع العمومي، وبالتالي فإنه مسرح متمم ومكمل للمسرح العمومي .

وبما أن المبدعين في مجال العمل المسرحي ظهوروا وبرزوا عن طريق هذا المسرح أو عملوا به في فترة ما من مسيرتهم . فمسرح الخواص إذن له مهمة تتمثل في إسداء خدمة عمومية لأنه يتوجه إلى عموم الناس ولأنه في الوقت ذاته بحاجة إلى الدعم الأدبي والإداري والمالي من قبل الإدارة ولهذا فهو بحاجة لتدخل الدولة ولن يعيش بدونها .

ومسرح الخواص نظرياً وعلى الورق هو مسرح ذو صبغة تجارية ولكن كما ذكرنا آنفاً وبناء على التجربة الميدانية التي أثبتت، باستثناء بعض الهياكل والفرق القليلة أن المراجيح المسجلة فيه تكاد تكون

منعدمة أو ضعيفة جداً وعليه فإن دعم الدولة أصبح ضرورياً وحياتياً لهذا المجال، كما أن ذلك قد ينقص من حدة منافسته للقطاع العام الشيء الذي يستهوي جل المبدعين للعمل بمسرح الخواص قصد توفير إنتاجات مهمة تستقطب الجمهور العربي بأكمله معقولة جداً .

هل هناك عوائق أخرى مستحدثة تعرقل تطوّر مسرح القطاع الخاص ؟

قطعاً، فتطوّر نمط الحياة وتسارع نمو الوسائل الترفيهية الجديدة وضرورة خروج الطبقة التي تؤلف غالبية الشعب (والتي هي عادة من الأجراء) إلى البحث عن متنفس لمتاعب الحياة والعمل المرهق طيلة أيام الأسبوع وذلك بعيداً عن مقر سكنها في كل آخر أسبوع يعيق بنسبة عالية الالتجاء إلى مشاهدة عرض مسرحي زد على ذلك أن طريقة برمجة العروض في الطرف الراهن قد لا تسهل مهمة استقطاب الشغوفين بهذا الفن .

أما أكبر عوائق تطوّر مسرح الخواص فتتمثل في وسائل التبليغ المثرية، بما في ذلك التلفزة . ونتيجة لهذا وبالرغم من أن أزمة المسرح غير جديدة على ساحة المجال فإن فعل هذه الظواهر الجديدة عمّقها أكثر فأكثر وزاد من استفحالها .

وأدى ذلك إلى عمل الدولة على الحفاظ على هذا النوع من المسرح ودعمه وتطويره حتى يكون حامل المشعل من القطاع العام أو الوسيلة التي تخفّف العبء عليه بالمبادرات التي يوفّرها لأنّ القطاعين (العام والخاص) يعملان في نهاية المطاف للوصول إلى غاية واحدة وتحقيق هدف أوحده ألا وهو تطوير هذا الفن وتنميته والحفاظ على جمهوره . .

### 3 - المؤلف والمبدع : هل يمثلان لوحدهما أزمة المسرح ؟

إذا كانت أزمة المسرح موجودة وقديمة تاريخيا وإبداعيا، فإنَّ أزمة التأليف المسرحي هي جزء من هذه الأزمة إلا أنَّ هذه الفكرة ونعني أزمة التأليف هي فكرة قابلة للنقاش لأنَّ واقع الأشياء يضع مدير الإنتاج المسرحي والمخرج ومدير الفضاء والفني على محك الواقع وأمام التجربة المباشرة قبل المبدع والمؤلف الذي يبقى خارج العملية الإنتاجية افتراضا. وبالتالي فهو مقصي نظريًا من هذا المجهود وبالتالي لا يمكن له أي المؤلف الطمع في الكسب الوفير لأنَّ حقوق المؤلف تقاس عادة في البلدان الأوروبية على الأقل، بـ ثمن التذكرة .

وعموما فإنَّ تنمية مجالات المسرح والفنون التي تحوم حوله تبقى حتما متصلة عضوياً بتنمية العملية الإبداعية والكتابة والتأليف.

### 4 - علاقة المسرح بالفنون الأخرى وخاصة السمعية البصرية منها :

هناك توجس أو رفض من بعض العاملين المتمرسين في قطاعات المسرح لكلِّ ما هو جديد إذ يخشون الغوص في هذه المجالات وخاصة منها السمعية البصرية وهو ما يولد انكماشه وعزلته التي تتطور يوما بعد يوم في حين أنَّ هذه الوسائل الجديدة وخاصة التقنيات السمعية البصرية تمثل قطعاً دعامة جديدة لتنمية آفاق العمل المسرحي وشد الجمهور لا سيما جمهور الشباب واليا فعين .

ولا يمكن اعتبار حلَّ أزمة المسرح أنَّها تمرَّ حتما عبر فرصة الانتشال التي توفرها الوسائل الجديدة إذ يبقى بكلِّ تأكيد للمسرح خصوصيته ومشروعته وأحقّيته بالتواجد مثله مثل باقي وسائل التبليغ بل قل إنَّ بعض الوسائل الأخرى تؤكد تواجدها ومشروعيتها عبر الوسيلة التبليغية التي يوفرها المسرح .

وفي الختام لا بدَّ من القول بأنَّه على رجل المسرح الذي أن يتطور ويطوِّع كلَّ الوسائل المتاحة لإنتاجاته وإبداعاته لضمان بقاء هذا الفنِّ وانتشاره وتنمية استقطابه للجمهور الجديدة وللأجيال القادمة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# نشأة المسرح التونسي وأهمّ مراحلها

المنصف شرف الدين

عودة المصريين إلى مسقط رأسهم ، أسس التونسيون أول جمعية مسرحية وهي جمعية " الآداب " في 15 أفريل 1911 ، ثم أسسوا جمعية " الشّهامة العربية " في 28 جويلية 1912 .

هكذا كانت بداية المسرح في بلادنا ، وعندما تلقى نظرة على مسيرة مسرحنا تستوقفنا بعض المحطات الهامة ، من ذلك أن بلدية تونس كانت تمتنع من دفع إغانات عديدة في موضوع واحد وتشتترط في دفع الإغانة اختلاط الجمعيات المختلفة ، وكانت تكلف أحد أعضائها باللحج في التوحيد بين الجمعيات .

وهكذا تم في موسم 1921/1922 توحيد جمعيتي " الآداب " و " الشّهامة " تحت اسم " التمثيل العربي " . وفي سنة 1936 تم توحيد الثلاث جمعيات التي كانت موجودة إذ ذاك ، وهي : " التمثيل العربي " و " المستقبل التمثيلي " و " المسرح " .

ويسمي من شيخ مدينة تونس مصطفى صفر التّأمت الجلسة التأسيسية في 27 جانفي 1936 وحضرها أعضاء من المجلس البلدي ونواب عن الجمعيات وتم تكوين مكتب إداري موحد أسندت رئاسته إلى محمد الورتاني ، ووقع تقديم المجلس الجديد إلى مثلات وممثلي الجمعيات الثلاث يوم الثلاثاء 4 فيفري 1936 ، ورأس الاحتفال شيخ المدينة وحضره نواب الصحافة .

في الثاني من جوان 1909 صعد ثلّة من الممثلين التونسيين لأول مرة على خشبة المسرح . هؤلاء الممثلون هم المرحومون محمد بورقية ومحمود بوليمان والهادي الأرناؤوط ومحمد بن تركية ومحمد الحجام وأحمد بوليمان .

وكان هؤلاء الرواد ينتمون إلى فرقة تمثيلية هي " الجوق التونسي المصري " الذي كان يضم بين عناصره بعض الممثلين المصريين نخّص بالذّكر منهم أحمد عفيفي ومصطفى سري ، وكانوا قدّموا إلى تونس في أواخر نوفمبر 1908 ضمن فرقة سليمان قرنداني ، ولما وافت هذا الأخير المنيّة في 5 ماي 1909 بقوا في تونس وأسسوا مع بعض التونسيين الجوق التونسي المصري ، وكانت المسرحية التي اختارها الجوق لتكون باكورة أعماله هي مسرحية " نديم أو صدق الإخاء " - تأليف اسماعيل عاصم المحامي .

ولقد قدموها بمسرح روستيني (سينما البلاص حاليا) . ويتلخص موضوعها في أن شابا مستهترا يبدد الثروة الطائلة التي خلفها أبوه فيسوء حاله وحال أسرته ، لكن أحد أصدقاء أبيه ينقذه من الفقر بطريقة طريفة فيؤبب إذ ذاك الشاب إلى رشده ويبلغ أعلى المراتب ، ولاقت المسرحية نجاحا كبيرا .

ثم قدم الجوق بعض المسرحيات الأخرى . وبعد

ومن الأحداث الهامة في تاريخ مسرحنا تأسيس المرحوم حسن الزمرلي لمدرسة التمثيل العربي في فيفري 1951 التي ستصبح فيما بعد مركز الفن المسرحي ثم المعهد العالي للفن المسرحي .

كما بادرت بلادنا غداة الاستقلال ببعث كتابة الدولة للشؤون الثقافية لتعنى بتوعية الجماهير الشعبية وتثقيفها وتربية ذوقها الجمالي والرفع من مستواها الفكري والخلقي والفني . وكان إحداث كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار في 7 أكتوبر 1961 .

وكان المسرح التونسي عند انبعاثه يعتمد على الهواية أساسا .

وكان الاحتراف في المسرح من الأحلام الكبيرة التي طالما راودت أذهان العاملين في الحقل المسرحي من الهواة .

ولم يتحقق هذا الحلم إلا في الخمسينات عند تأسيس فرقة بلدية تونس سنة 1954 التي كان جلّ عناصرها من المتخرجين من مدرسة التمثيل العربي .

تكونت الفرقة البلدية بصفة رسمية بمقتضى قرار بلدي مؤرخ في 25 جانفي 1959 ومصادق عليه في غرة فيفري 1959، وكان وقع التفكير في إحداثها منذ جوان 1953 ثم مرّت بفترة تجريبية استمرت قرابة السنتين قدّمت خلالها بعض المسرحيات .

وكلف زكي ظلمات رجل المسرح الشهير بتسييرها فنياً في مرحلتها الأولى في حين أسندت إدارتها إلى فقيه المسرح التونسي محمد بن عبد العزيز العفري .

وكانت باكورة أعمال فرقة بلدية تونس مسرحية "ابن جلا" لمحمود تيمور التي عرضت للمرة الأولى في 14 فيفري 1955 .

وفي بداية الموسم المسرحي 1960/1961 عيّن المرحوم حسن الزمرلي مديراً إدارياً للفرقة .

ثم تسلم مقاليد إدارتها في مستهل موسم 1963/1964 المرحوم علي بن عياد ، فكرّس جهده وبذل كل

ما في وسعه للتسيير بها من طور إلى طور في ظرف قليل من الزمن بفضل تلك الجهود المبذولة وبفضل تفهم المسؤولين وتشجيعهم ، كما تمكنت الفرقة بصفة تدريجية مطردة من تسجيل تقدّم محسوس سواء في التطاق المحلي أو في الرّحاب العالمي .

وكان الإنتاج فيما مضى قليلاً إذ كانت أحسن المسرحيات تعرض خمس أو ست مرّات أمام جمهور العاصمة والمدن الكبيرة فقط، ثمّ تطرح جانباً بحيث لم يكن عدد الحفلات في الموسم الواحد يتجاوز الأربعين في العاصمة ومسارح المدن الكبيرة مثل صفاقس وسوسة وبنزرت والكاف وذلك تحت إشراف بعض المنظمات القومية أو التشكيلات الشعبية .

ومنذ أن تولى علي بن عياد إدارة الفرقة أصبح عرض كل مسرحية تقدّمها يناهز الثلاثين مرّة إلى درجة أن العروض تجاوزت المائة والخمسين في بعض المواسم بفضل مبدأ اللامركزية الذي كانت الفرقة أوّل من عمل به ، فقامت بمقتضاه برحلات عديدة إلى مختلف أنحاء الجمهورية وأقصى المداشر والقرى وذلك بقطع النظر عن مساهمة الفرقة الفعالة في كثير من المهرجانات التي تنظم سنوياً (قرطاج ، المنستير ، الحمامات، ذقة، الخ ...)، أمّا في الميدان الخارجي فإنّ ما سجّله الفرقة من فوز ونجاح أثناء مشاركتها في مسرح الأمم أو عند قيامها برحلاتها الناجحة إلى العديد من بلدان العالم يحقّ لنا أن نفتخر به وأن نباهي به الأمم الأخرى .

وبعد وفاة علي بن عياد الفجيئة وهو في عصفوان العطاء ، تناوب على إدارة الفرقة رجال مسرح شبّان من خيرة ما يوجد في السّاحة المسرحية ببلادنا محسن بن عبد الله، المنصف السويسي، لجنة رباعية متركبة من عبد المجيد الأكحل والبشير الدريسي وعبد اللطيف بن جدو ومحمد الرشيّد قارة ثمّ البشير الدريسي .

وفي سنة 1983 أخذ محمد كوكبة المشعل عن زملائه المديرين الذين سبقوه ولم يدخر وسعاً لكي يعيد للفرقة مجدها القديم وإشعاعها الكبير رغم بعض

الصعوبات التي اعترضت سبيله منها أن الفرقة بقيت مدة طويلة بدون مقرّ لائق وقاعة فسيحة للتمارين .

لكن بفضل غيرة رئيس بلدية تونس شيخ المدينة محمد علي بوليمان على سمعة الفرقة وإشعاعها أبى إلا أن يمنحها مقراً محترماً ، لانقاذها وبكرامة الفنّ وسمعتها وتمتيع الفرقة بهذا المحلّ السعيل في أن واحد على رفع المستوى الأدبي والمادّي للتمثيل والممثل . كما قام شيخ المدينة الحالي السيد عباس محسن بحكم غيرته على الفرقة بتوفير كلّ الدعم الذي تحتاج إليه الفرقة . أمّا مديرة الفرقة في الوقت الحاضر فهي الفنانة القديرة منى نورالدين .

والى جانب الفرقة البلدية للتمثيل تكوّنت عدّة فرق محترفة بصفاقس والكاف وسوسة والقيروان وقفصة ونابل والمهدية وزغوان وبنزرت . وهذه الخطوة العملاقة التي خطاها مسرحنا التونسي كانت نتيجة للعناية الفائقة التي توليها الحكومة للمسرح لما له من فعالية في خدمة قضايا الفرد والمجتمع على اختلاف أنواعها ومستوياتها . ولا ينكر أحد ما للاحتراف من فضل في الرّفْع من مستوى الإنتاج المسرحي وتطويره وجعله يشماتى وواغياً التونسي . ثم تأسست فرقة مسرح العرائس .

بعد ذلك تأسست شركات مسرحيّة كانت أولها شركة المسرح الجديد .

وفي السنوات الأخيرة بعثت وزارة الثقافة مراكز وطنية للفنون الركحية في كل من الكاف وقفصة وصفاقس حلّت محلّ الفرق الجهويّة .

وللنهوض بالمسرح التونسي والسهر على قيامه بمهمته الثقافية وعدم انحرافه عن السبيل القويم وضمانة حد أدنى من المستوى لما يعرض على الجمهور نصاً وتقديماً ، أسست كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار سنة 1963 لجنة استشارية تابعة لها باسم لجنة التوجيه المسرحي .

ومهمة اللجنة النظر في المسرحيات التي تعرض على الجمهور بالجمهورية التونسية نصاً حتى تكون

ذات هدف يسائر خطى نهوضنا القومي ومراقبة إخراج ما يعرض على مسارح تونس على الجمهور بالعربية الفصحى والعامية من طرف الفرق المختلفة حتى يكون في مستوى لائق من الناحيتين الأدبية والفنية وتوجيه الفرق المحترفة وفرق الهواة للسبيل الأقوم واستبعاد السخف والتفاهة وما يخدش الأخلاق الفاضلة والسنن القديم ويفسد ذوق الأمة الفني .

وتركّب لجنة التوجيه المسرحي من رئيس وأعضاء تتدبهم وزارة الثقافة لمدة موسمين مسرحيين وكاتب قار تعينه الوزارة مهمته تحرير محاضر الجلسات والاستدعاءات ومكاتيب اللجنة والاتصال بالأعضاء وحفظ الملفات والأوراق .

وإذ تؤمن اللجنة أن الإنتاج الفني لا يخضع قطعاً لمقاييس مضبوطة لأنه يفرض نفسه بنفسه إذا توفّرت فيه الجودة المتفق عليها فإن ما يبرر وجودها هو أن بعض الأعمال لم تبلغ المستوى المطلوب من الجودة والإنقان . لذا ما انفكت منذ انبعاثها تعمل على الرفع من مستوى المسرح التونسي حرصاً منها على احترام الجمهور الذي تقدّم له العروض وعلى تهذيب الذوق فيه وعلى الرفع من مستواه الثقافي ، وبصورة أعمّ على الخروج بمسرحنا من الضحالة التي يتردّى فيها أحياناً .

وكان المسرح التونسي قبل الاستقلال يشكو فقراً كبيراً في قاعات العرض وهو من العوامل التي كانت تحد من نشاط الفرق والجمعيات المسرحية . ولكن هذه المشكلة قد حلت بفضل دور الثقافة التي انتشرت بجلّ مدن الجمهورية وقراها ؛ وهي كلها تشتمل على قاعات صالحة للعرض المسرحي ويبلغ عدد هذه الدور في الوقت الحاضر أكثر من 150 داراً ، هذا إلى جانب المسارح الموجودة مثل المسرح البلدي ودار المسرح والسينما بتونس والمسرح البلدي بسوسة وقاعة الأفراح بالمنستير وقصر المؤتمرات ببنزرت والمسرح البلدي بصفاقس .

ومنذ التحوّل المبارك تمّ تشييد العديد من قاعات

العرض المسرحي بأماكن مختلفة من الجمهورية التونسية كمدنين على سبيل المثال. وهذه القاعات مجهزة على أحسن ما يرام. كما أنّ فخامة الرئيس زين العابدين بن علي مكن المسرح الوطني من قاعة السينما "لاوباري" (le Paris) التي أطلق عليها اسم "الفن الرابع" والتي هي من أحسن القاعات الموجودة في بلادنا، بها تجهيزات يحق لنا أن نفاخر بها ليست متوفرة في بعض قاعات العديد من بلدان العالم المتحضرة.

وكان النشاط المسرحي يتوقف في فصل الصيف الذي يعتبر فصل الراحة والاستجمام إذ تتوقف فيه جل النشاطات، لكن منذ أربعين سنة تقريبا تولدت عند محبي الفن الرابع فكرة إقامة مهرجانات مسرحية في فصل الصيف، وقد لاقت هذه الفكرة صداها في العالم وقوي تيارها واجتاح جل الأوساط الفنية في البلدان التي تؤمن بالمسرح وتقدره حق قدره.

ومما يثبت أن المسرح في تونس تركز وشق طريقه وعم كافة مدن الجمهورية وقراها بفضل اهتمام الدولة به وتشجيعها له وحماس المهتمين به والعاملين فيه هو إقامة مهرجانات عديدة ومنتشرة منذ سنوات في مدن وقرى مختلفة (دقة - صفاقس - الحمامات - قرطاج - المنستير - قرية - سوسة - حمام سوسة - إلخ...).

وبعد التحول المبارك اتخذت إجراءات رئاسية لدعم القطاع المسرحي.

فقد حرص العهد الجديد على تهئية الأرضية المطلوبة لتسيير الإبداع في القطاع المسرحي وتشجيعه، وتم ضبط استراتيجية متكاملة تقوم على المبادئ التالية :

- دعم الإنتاج التونسي وترويجه في الداخل والخارج.

- نشر الثقافة المسرحية في كافة الأوساط الاجتماعية وجعلها حلقة أساسية ضمن العمل الثقافي

- تأكيد خصوصيات الحركة المسرحية التونسية وجعلها أكثر إشعاعا عربيا ودوليا.

- الأخذ بيد ممارسي المسرح من حيث التكوين والرعاية الأدبية والمادية.

- جعل الحركة المسرحية في خدمة الفن الراقي والفكر المستنير.

- إشعاع الإبداع الدرامي التونسي وترويج الجيد منه عبر القنوات والمسالك الإعلامية والثقافية والتربوية والاجتماعية بكامل تراب الجمهورية.

ومن الإنجازات التي تمت إلى حد الآن نذكر :

- بعث مركز للفنون الدرامية بكل من الكاف وقفصة وصفاقس ومركز وطني لفن العرائس بتونس.

- تكليف المسرح الوطني باحتضان مركز إقليمي لجامعة مسرح الأمم التابعة للمعهد الدولي للمسرح وأصبح هذا المركز ذا بعد عربي ومتوسطي وإفريقي وذلك لتعهد المواهب المسرحية بالعناية والصقل ومواكبة الإضافات الفنية التي تشهد الساحة المسرحية العالمية.

- تكليف المسرح الوطني بالسر على إحداث المدرسة التطبيقية لفنون الفرجة لضمان تكوين الإطارات الفنية في شتى الاختصاصات المسرحية.

- تهئية قاعة سينما باريس سابقا حتى تصبح فضاء ملائما للعمل وللعروض المسرحية بحيث أصبحت من أحسن القاعات الموجودة في القارة الإفريقية.

# توجهات المسرح التونسي :

## البدايات والمشهد الحالي

محمد بن رجب

المسرحية من جميع جوانبها للنهوض بها ودفعها إلى أن تكون على أفضل حال من أجل أن تكون أرضية خصبة لإنتاج مسرحي أكثر جودة يساهم في تطور الثقافة التونسية ويوفر الأسباب التي تسمح بالرفي برجل المسرح وبكل العاملين في القطاع الفني المسرحي ؟

### I - رؤية عامة:

الحقيقة أننا لا نكاد نستطيع حصر الاتجاهات المختلفة في الطرح المسرحي وفي التركيب الفني والإنشاء لأن التنوع أصبح ميزة واضحة في التجربة المسرحية التونسية النامية باطراد بفضل تزايد التشجيعات والمحفزات وتكاثر الفرق وهيكل الإنتاج ودعم الدولة للمسرح إنتاجا وتوزيعا وبعث المهرجانات المحلية والوطنية والدولية ورصد الجوائز من قبل عديد المؤسسات» (2).

ويصل الحماس بالكاتب المسرحي سمير العيادي إلى القول بأن التجربة الفنية المسرحية في تونس مغامرة شيقة ومفتوحة لجميع الصيغ والمواضيع ومطبوعة بالنفس المسرحي الركحي فكان تنوعها هو ثراؤها الذي بوأها للتفوق في عديد التظاهرات المسرحية العربية والدولية (3).

بعد كل عرض مسرحي تقدمه فرقة مسرحية تونسية في مهرجان عربي ثقافي عام أو مسرحي مختص تصدّر الصحف بمقالات ودراسات يؤكد فيها أصحابها - كثيرا ما يكونون من كبار النقاد والباحثين - بأن التجربة الفنية المسرحية في تونس متطورة والبعض منهم ينتهي بالقول بأن المسرح في تونس يحتل الصدارة في الحركة المسرحية العربية. كما أن الفرق المسرحية التونسية التي تشارك من حين إلى آخر في المهرجانات الأجنبية تثال هي الأخرى نفس الخطوة وتلفت نظر النقاد والفاعلين المسرحيين.

ويندر أن نقرأ كتابا دراسيا يتناول التجربة المسرحية العربية لا ينوه فيه صاحبه بالمسرح التونسي (1) حيث يتم التركيز على ثراء هذا المسرح وطلبعيته وأبعاده الفكرية الحدائية وعلى تقدمه على المستوى التقني.

فهل أن المسرح التونسي من وجهة نظرنا متطور فعلا؟ وهل أن كامل التجربة المسرحية التونسية في السنوات الأخيرة تستحق الإشادة والتنويه، أم أن ذلك يقتصر فقط على بعض الأعمال الجيدة المتقلّة؟ وما الذي جعل الرئيس زين العابدين بن علي يقر إعلان العام المقبل 2008 سنة وطنية للمسرح. في خطابه ليوم الثقافة كان داعيا فيه أهل المسرح في تونس إلى دراسة الأوضاع



وليس الكاتب سمير العبادي وحده الذي تعامل مع المسرح التونسي بحماس العاشق وبتفاني المحب بل إن التجربة المسرحية التونسية قد شددت إليها جل النقاد التونسيين، (بعضهم مارسوا العمل المسرحي كتابة أو إخراجاً أو تمثيلاً)، أمثال عز الدين المدني، ومحمد المدويني، ومحمد عبازة، وعبد الحليم المسعودي، ومحمد مومن والمنصف شرف الدين وعلي بن العربي وغيرهم.

## II - البدايات:

إن التجربة المسرحية التونسية في السنوات الأخيرة هي حصيلة قرن كامل من المسرح شهد حراكاً فنياً متنوعاً منذ أن بدأت الكتابة المسرحية في تونس (بمعنى التأليف لا الترجمة والإقتباس) على يدي محمد الجعابي في سنة 1909 بمسرحية «السلطان بين جدران يلدز» ونشرها في كتاب بعناية مؤلفها الذي وصفها بأنها رواية سياسية تاريخية، وقد كان هذا هو المهم والأوكد لدى جيل الرواد في معظم نصوصهم المحررة بالفصحى فهم حريصون في ظل الحماية الفرنسية على إثارة التاريخ الوطني والعربي الإسلامي للتأكيد على مقومات الشخصية التونسية والانتماء العربي حضارة ولغة والخوض في مسائل الحكم والقوانين الدستورية والوفاء للوطن. إلا أن ذلك لم يمنع بروز نصوص ذات اهتمامات اجتماعية ميلودرامية، وما يلاحظه القارئ في نصوص الرواد بصورة خاصة هو البحث عن البطولات أو المواقف البطولية التي كان مقصدها بثت الحماس في نفوس المتفرجين من غير التفريط في العناية بفصاحة الحوار وشاعرية الأسلوب بحسب موهبة الكاتب على حساب التركيب الدرامي التحليلي التصاعدي المشوق أحياناً (4).

بتلك الروح إذن انطلق المسرح التونسي، وهي الروح التي لم تفارق المسرحيين التونسيين في شتى الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية التي مرّ بها الإنسان التونسي خلال القرن العشرين.

فلقد عرف التونسيون المسرح في واقع الأمر من قديم الزمان "إذ ترجع جذور الفن الرابع في الربوع التونسية إلى العصور القديمة وتمثل الآثار والمسارح الممتدة من "جكتيس" إلى بلاريجا مروراً بالجم ودقة وقرطاج أدلة تحدث الزمن لتبرز عراقة هذا الفن وارتباطه بعادات وطقوس أهل هذه الربوع. وكان للمسرح الأوروبي في بداية القرن التاسع عشر حضور وانتشار ملحوظان خاصة لدى الجالية الإيطالية والفرنسية والمالطية ولدى الفئات المثقفة التي كانت شغوفة بالعروض الحية لما فيها من موعظة وترويح وفكاهة، وقد أعاد التونسي اكتشاف هذا الفن في بداية القرن العشرين مع الفرق القادمة من مصر والشام ولبنان في مسرحيات مقتبسة ومعبودة نسج التونسيون على منوالها وبرزت فرق مثل فرقة "الشهامة الأدبية" و"النجم التمثيلي" وجمعية الآداب العربية" (5).

ويمكن أن نعتبر أن الفرقة المصرية الأولى التي جاءت إلى تونس سنة 1908 وكان يرأسها الممثل محمد عبد القادر المغربي (الشهير باسم كامل وزوز) والتي قدمت مسرحية "العاشق المتهم" مقتبسة من الإيطالية ثم عرضت 72 فصلاً فكاهياً، هي التي كانت وراء ظهور أول فرقة مسرحية تونسية أطلق عليها مؤسسها اسم "النجم". وفي أواخر 1908 وفدت على تونس فرقة الممثل المعروف سليمان القرداحي وقدمت عدداً من المسرحيات كان لها التأثير الكبير في انطلاق المسرح التونسي إذ بعد وفاة سليمان القرداحي وقدمت عدداً من عناصر فرقته من تلاميذها كون الشباب التونسي فرقة "الجوق المصري التونسي" حيث مثل الفنانون التونسيون والمصريون جنباً إلى جنب وقد مثل في عام 1909 مسرحيتهم الأولى بعنوان "صدق الأخلاء" للكاتب المصري اسماعيل عاصم المحامي (6).

ومن يومها وتونس تنتج المسرح وتؤسس الفرق التي لم تقتصر على العاصمة بل أصبحت تظهر أيضاً في المدن الأخرى مثل صفاقس وسوسة وبنزرت دون أن ننسى أن الولادة المسرحية كانت شاقّة جداً تحدث بإمكانيات بسيطة ولكن بحماس فياض.

المحترفة في صفاقس مع جميل الجودي ثم في الكاف مع المنصف السويسي وقصة مع رجاء فرحات ثم عبد القادر مقداد.

وفي السبعينات بدأ المسرح الخاص يظهر من جديد وبتنظيم جديد يحمل القائمون عليه رغبة واضحة في توسيع الحرفة المسرحية وإطلاق الاحتراف المسرحي من عقالة وكانت فرقة "المسرح الجديد" مع الفاضل الجعابي والفاضل الجزيري ومحمد ادريس وجلييلة بكار والحبيب المسروقي أول شركة مسرحية محترفة على أسس واضحة. ثم تأسست فرقة "مسرح فو" مع توفيق الجبالي والمنصف الصائم ورجاء بن عمار ورؤوف بن عمر. وظهرت فيما بعد فرقة المسرح العضوي مع عز الدين قنون وفتحى الككاري وعز الدين العباسي وفرقة "مسرح الأرض" مع نور الدين الورغي، وفرقة المثلث مع الحبيب شليل التي قدمت مسرحية موال.

ثم توالى الفرق المسرحية الخاصة وأصبحت الآن تعد بالعشرات الكثير منها قامت بحماس الشباب المتخرج من المعهد العالي للفن المسرحي. نذكر كل ذلك دون أن ننسى "المسرح الوطني" الذي أسسته الدولة عام 1983 بإدارة الفنان المنصف السويسي، ثم بإدارة الفنان محمد ادريس وقانون أن تتلى ما قام به مسرح الهواة وما قامت به المهرجانات المختصة مثل "أيام قرطاج المسرحية" (العربية الافريقية) ومهرجان قرية لمسرح الهواة والمهرجان الدولي بالحمامات ومهرجان مسرح التجريب بمدينة فضلا عن مهرجانات أخرى كثيرة بعضها تخصص في مسرح الطفل (أيام نياوليس بنابال) الذي ما كان ليظهر لولا عناية الدولة بمسرح الأطفال من خلال دعم الفرق المسرحية ذات التوجه الخاص بالطفل ومن خلال بحث مركز فن العرائس وهو مركز وطني يندر وجوده في الوطن العربي.

تلك هي إذن الأرضية المعطاء التي جذرت المسرح التونسي وجعلته ثريا ومتنوعا ونسأل الآن ما هي التوجهات والمدارس المسرحية في تونس في السنوات الأخيرة ؟ وماذا ينقص المسرح التونسي حتى يزداد تجذرا ويزداد إشعاعا ؟.

وما يجب قوله إن الأربعينيات من القرن العشرين كانت ثرية بالعطاء المسرحي، وقد بلغ ثراؤها درجة عالية مما دفع بعض المهتمين بالمسرح عام 1945 إلى الدعوة إلى الاحتراف المسرحي والدعوة إلى تعليم المسرح وبعث لجنة لضبط الكتب والمسرحيات التي يمكن تعريبها والارشاد إلى مصادر الوحي والاستمداد في التأليف المسرحي وتكوين الثقافة المسرحية في المتفرجين وإنشاء بناية تونسية للمسرح المحلي وإحداث مكتبة مسرحية وإصدار نشرة دورية تكون أداة للوصول إلى الغاية المنشودة.

وقد أنشأ هؤلاء المهتمون بالشأن المسرحي لجنة للدفاع عن المسرح التونسي يوم 18 أكتوبر 1945 برئاسة الشيخ محمد العربي الكبادي وعضوية حسن الزمرلي وعثمان الكعكك ومحمد صالح المهدي ومحمد النملاعي ومصطفى خريف والهادي العبيدي والصادق الوافي والمنوي السنوسي، وبلحسن بن شعبان والمنصف الكعكك (7).

### III - احتراف وتأسيس :

ويمكن أن نعتبر أن أول فرقة مسرحية محترفة ظهرت في تونس هي الفرقة البلدية بتونس العاصمة (1953) التي تولى إدارتها في البداية الفنان حمادي الجزيري العائد من باريس حيث درس الفنون المسرحية. وقد تم تنظيم هذه الفرقة تنظيما إداريا محكما في نهاية 1955 بالتعاون مع الفنان المصري زكي طليمات الذي أنجز بعض المسرحيات مع هذه الفرقة ومنها مسرحية شكسبير، وبعد مدة تسلم إدارة الفرقة الفنان عبد العزيز العقربي ثم الفنان علي بن عباد الذي أعطاها قفزة فنية رائعة.

وبعد الاستقلال، ومع الحركة السياسية الجديدة والمتدفقة من أجل بناء الدولة المستقلة الحديثة كان المسرح في مقدمة القطاعات التي شهدت تطوراً كبيراً وفاعلاً، وقد أولت الدولة اهتماماً واضحاً بالمسرح بداية من مطلع الستينات إذ تأسست الفرق الجهوية

#### IV - التغيير :

شهد القطاع المسرحي تطورا في عهد التغيير على مستوى الهياكل وعلى مستوى الدعم، فلقد تحولت الفرق المسرحية الجهوية القارة إلى مراكز للفن الدرامي والركحي "لا تعمل فقط على الانتاج بل أيضا تقوم بدور تكويني ثقافي تنشيطا لكامل المناطق المتواجدة فيها وهي الكاف وقفصة وصفاقس وهو ما يدعم ما يقوم به المعهد العالي للفن المسرحي والمسرح الجامعي ومسرح الهواة.

وقد أعطى التطور الكبير الذي عرفته الاعتمادات المخصصة للمساعدة على الانتاج المسرحي وترويجة قفزة نوعية للمسرح الذي عرف ثراء وتنوعا وإشعاعا وتبلغ هذه الاعتمادات سنويا في الوقت الحاضر حوالي 3 ملايين دينار موزعة بين دعم الانتاج ودعم اقتناء العروض (8).

#### V - التوجهات :

ولئن تزايدت الدراسات التونسية حول المسرح في السنوات الأخيرة فإنها لم تركز على البحث في التوجهات بل هي تركز على تجارب الفنانين حسب رؤاهم المختلفة أو تركز على ثراء المسرح من مرحلة إلى أخرى، فنحن نجد بحثا عن تجربة الرواد، وبحثا حول العمل الفني للفنان علي بن عياد ضمن المسرح البلدي بالعاصمة، ودراسات حول المنصف السوسي وتوجهه الشعبي والحضاري الجديد، وحول الفاضل الجعايبي أو محمد ادريس أو توفيق الجبالي وأبعادهم الحدائية، والأمين النهدي وأسلوبه الهزلي وسنحاول هنا أن نستقري المسرح التونسي حسب توجهاته.

##### 1) المسرح التراثي :

منذ البدايات كان المسرح التونسي مركزا على التراث تأليفا أو اقتباسا أو ترجمة حيث كان الأوائل يعودون إلى استلهام تجارب الأبطال العرب المسلمين

لتحفيز الهمم من أجل الخروج من التخلف أو من أجل توعية الشعب للتصدي للاستعمار الفرنسي.

وقد كانت جل المسرحيات باللغة العربية الفصحى وفي شكل كلاسيكي كثيرا ما تفتقر إلى روح تجديدية، وكذلك كان المسرح العربي كله الذي بدأ من التراث وشب وترعرع مع التراث ولم يبتعد عنه رغم المحاولات العديدة التي أرادت أن توجه به إلى الإبداعات العالمية. ولا نبالغ إذا قلنا إن المسرحيات العربية التي بقيت عالقة في الذاكرة العربية الجماعية هي المسرحيات التي خلقت من التراث فأبدعت به مثل "شهرزاد" لتوفيق الحكيم و"حلاق بغداد" لألفريد فوج و"الباب" ليوسف الصايغ و"الحلاج" لعز الدين المدني (9) و"عهد البراق" للحبيب بولعراس و"عليسة" لسمير العبادي.

البدايات إذن كانت مع التراث "في صيغ مختلفة من كاتب إلى آخر ومن مسرحية إلى أخرى، فقد يأخذ التراث شكل واقعة تاريخية أو أسطورة من الأساطير أو حكاية شعبية أو مثلاً شائعا أو مقتطفا من كتاب مقدس، أو عملا أدبيا شهيرا، أو غير ذلك، وليس المهم هنا كم شكلا استخدمه الكاتب بقدر ما هو مهم أن نسأل هل نجح الكاتب في توظيف هذا الشكل أم لا ؟"

إلا أن هناك من يعتبر التأسيس لكتابة مسرحية حديثة في تونس إنما تم على يدي الحبيب بولعراس بمسرحية "مراد الثالث" سنة 1966 (ثم بمسرحية "عهد البراق" سنة 1979).

والأستاذ محمد عبازة في كتابه "تطور الفعل المسرحي" يقول بأن تلك المسرحية مثلت حدا فاصلا بين عهدين في المسرح التونسي.

وسرعان ما تعاقبت النصوص التراثية التي تدخل في مرحلة ما بعد جيل الرواد وضمن التوجه الحدائي الذي أسسه الحبيب بولعراس، ويمكن أن نعتبر أن مسرح عز الدين المدني في الكتابة التراثية قد مثل قفزة نوعية إلى الأمام إذ هو يعتمد التراث والتاريخ ليقرأ الحاضر بروية عربية جديدة.

وعز الدين المدني يحاول في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية شكلا ومضمونا والمستندة إلى أعماق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس.

وقد بدأت هذه المحاولة عام 1968 كما حددها المؤرخ الدكتور علي الراعي إذ قال : "في هذه السنة أخذ فريق من المسرحيين الشباب في تونس يفتنون إلى أهمية استخدام مآثورات الشعب في موضوعات لمسرحية يرجى أن تجذب إهتمام الجمهور الواسع إلى العروض المسرحية ومن ثم قام كل من سمير العيادي ومحمد ارناؤوط ومحمد رجاء فرحات بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان "خرافات" وهي رأس الغول".

وتفرغ عز الدين المدني فيما بعد للمسرح المستمد من التراث والتاريخ فكتب "الحلاج" و"ديوان الزنج" و"ثورة صاحب الحمار" و"الغفران" و"مولاي السلطان الحسن الحفصي". وواصل هذه التجربة مع مسرحية "امراة" و"كتاب النساء" وأخيرا "ابن رشد". وهو يكتب ذلك من رؤية واضحة إذ يرى أن المسرح العربي الحالي عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات، فالانتماء إلى استخدام الأشكال التراثية لا يكفي في حد ذاته لخلق المسرح العربي بل لا بد من الغوص في التراث وفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل مع الامتناع عن تقليده أو معاملته معاملة القطع الفنية.

ولأن هذا النوع من المسرح قد غاب أو يكاد عن المسرح التونسي فإن المسرح الوطني بإدارة محمد ادريس عاد إلى مسرحية الحبيب بولعراس وأنتجها من جديد بعنوان "مراد الثالث"، إلا أن التوجه العام لم يعد مرتكزا على التراث العربي بل على التراث العالمي، ولذا نرى أيضا أن المسرح الوطني عاد إلى مسرحية "عطيل" كما أصبح الكاتب سمير العيادي يعد تجربته مع التراث التونسي القديم (عليسة) والتراث

التونسي العربي الحديث (عطشان يا صبايا التي تبحث في جوانب من حياة يرم التونسي) يستلهم مسرحياته في السنتين الأخيرتين من التراث العالمي ويعطيها بعدا عربيا أو يلونها بالواقع التونسي.

وتظهر حاليا ضمن انتاجات الشباب المسرحي الجديد من حين لآخر مسرحيات مستلهمة من التراث العالمي أو هي مقتبسة من المسرح الكلاسيكي العالمي، وهو ما يؤكد أن المسرح في تونس قد أصر على التراث لكنه لا يقتصر على العربي منه، وهذا دليل على الثراء أولا وعلى التفتح ثانيا. وما تشير إليه هنا هو أن الطروحات المسرحية في هذا الجانب تعتمد قراءة الأوضاع العالمية الجديدة وتنتقد العولمة والحروب الاستعمارية التي تشنها الولايات المتحدة على العراق وأفغانستان وتهدد بها سوريا وإيران والسودان.

## (2) المسرح الجديد :

عندما نتحدث عن المسرح الجديد فلا نعني به المسرح الذي جاء بعد المسرح التراثي أو بعد المسرح الكلاسيكي، أو المسرح الشعبي إنما نعني به المسرح الذي أسسه جماعة المسرح الجديد وهم الفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري ومحمد ادريس وجلييلة بكار فهي شركة خاصة أحدثت منذ مسرحيتها الأولى "التحقيق" ثورة في المسرح التونسي إذ هي تتناول الواقع التونسي بطريقة مسرحية مستحدثة تركز على فكرة معينة ثم تتطور مع الجماعة على الركح ولذا سمي بعض النقاد التونسيين هذه التجربة بالكتابة المسرحية أو بالكتابة الركحية.

وقد أنتجت هذه الفرقة أعمالا كثيرة منها "الورثة" و"لام" و"غسالة النوار" و"عرب" وكانت كلها في الواقع التونسي المأزوم اجتماعيا وسياسيا، جاءت في شكل يكاد يكون هو نفسه في كل الانتاجات يركز على الحكاية والرواية بفنيات عالية تمثيلا وإخراجا.

وقد انفجرت هذه الفرقة حيث أسس الفاضل

وقد استغل الأمين النهدي بعد "الكريضة" بنفسه وأصبح ينتج مسرحيات هزلية متنوعة مثل "فر فر" ونجح نجاحا واسعا رغم أن بعضها لم يكن في المستوى الفني المطلوب.

وفي التسعينات حدثت لتجربته قفزة فنية ملفتة لما تعاون مع الفنان والمخرج المنصف ذويب في مسرحية "المكي وزكية" التي كانت راقية فنيا وجلبت مئات الآلاف من المتفرجين في تونس كما عرضها خارج تونس ونالت حظوة واسعة فهل تعتبر أن أفضل فنان هزلي في تونس هو الأمين النهدي ؟

الحقيقة أنه فنان متميز ولكن العمق المسرحي والبعد الفني الحضاري في هذا الجانب لا يكتسبه إلا الفنان توفيق الجبالي مؤسس فرقة التياترو التي أنتجت بإدارته وتمثيله وإخراجه عددا من الأعمال الراقية في المسرح الجاد/الهزلي وفي مقدمتها سلسلة "كلام الليل" التي يعتبرها النقاد أرقى الأعمال في هذا النطاق خاصة وأنها تجمع ممثلين متميزين وفي مقدمتهم توفيق الجبالي نفسه ووروف بن عمن ومحمود الأرنؤوط وكمال التواتي.

كما أنتجت هذه الفرق مسرحيات أخرى كثيرة غاية في الجودة دون أن تفقد الخصوصية الهزلية التي تميزت بها.

كما يمكن أن نضم في هذا النطاق الفنان عبد القادر مقداد الذي أنتج عدة مسرحيات مع فرقة قفصة التي يديرها بنجاح منذ سنوات عديدة تتجاوز الثلاثين سنة بداية من مسرحية "البرني والعطراء" مع فرحات يامون مروراً بمسرحيات "حمة الجريدي" و"الداموس" و"عمار بالزور" ووصولاً إلى المسرحيات التي أنتجها في السنوات الأخيرة ضمن مركز الفنون الدرامية والركحية بقفصة.

ورغم الاختلاف في الرؤية والتوجهات بين توفيق الجبالي وعبد القادر مقداد ومحمود الأرنؤوط وكمال التواتي فإننا نعتبرهم في طليعة المسرح الهزلي الذي يتناول المجتمع التونسي من خلال حراكه التاريخي

الجماعي "جماعة فاميليا" التي أنتجت عدة مسرحيات آخرتها مسرحية "خمسون" التي أحدثت ضجة في تونس خلال العام الماضي ربما لجراة الطرح السياسي فيها وقبلها مسرحية "جنون" التي تطرح قضايا المجتمع التونسي الحديث بشكل جريئ أيضاً.

أما الفاضل الجزيري فإنه أصبح ينتج المسرحيات الاستعراضية، فيها استغلال للتراث الفني التونسي المرتبط طبعاً بالواقع الثقافي والسياسي للبلاد، منها عرض "الثوبة" الذي تغيب فيه اللغة الحوارية ويعوضها للحن أو الموسيقى وهو عبارة عن لوحات غنائية وراقصة عبر عدد من الممثلين تجاوز المائة.

ثم واصل الفاضل تجربته الجديدة مع عرض "الحضرة" التي جمع فيها الغناء الصوفي والمدائح والأذكار الدينية فأحدث بها تحولا كبيرا في المسرح الاستعراضي التونسي، ونال بها حظوة كبيرة ذلك أن الإقبال عليها كان شديداً ومازالت تجد الإقبال رغم مرور سنوات عديدة على انتاجها وأصبحت مدرسة بحالها في تونس حيث أن الكثير من الفرق أنتجت أعمالاً يحتذى بها ومنها "المنسيات" التي أنتجها مركز الفنون الدرامية والركحية بالكاف بإدارة الأحمد بن عبد الله دون أن ننسى العرض الكبير الذي أنتجه سمير العفري الذي كان عمل مع الفاضل الجزيري في "الحضرة" وقد تم افتتاح مهرجان قرطاج الدولي بهذا العرض المسرحي المرتكز على الغناء الصوفي والأناشيد الدينية التي كانت متشرة في تونس.

### 3) المسرح الهزلي :

المسرح الهزلي والفكاهي موجود في تونس كما هو موجود في كامل الوطن العربي منذ البدايات وقد أنتج في تونس مئات المسرحيات وعشرات الأسماء، لكن مسرحية "الكريضة" مع الأمين النهدي ونور الدين بن عباد والمنجي العوني بإدارة الفاضل الجماعي في البداية أي في منتصف السبعينات مثلت المنعرج الحقيقي لظهور مسرح هزلي متطور على جميع المستويات.

والحضاري والسياسي بجرأة عموما تكون ملفتة للنظر وقادرة على الإضحاك مع الإفادة وليس في المسرحيات التي شاركوا فيها أو أنتجوها السخرية الهابطة والمتبذلة التي يلجأ إليها الهزليون لإضحاك الناس على حساب أناس آخرين.

#### (4) المسرح الفردي :

لقد ظهر المسرح الفردي والذي يطلق عليه خطأ "الوان مانشو" منذ نهاية الستينات مع الفنان يوسف الرقيق الذي ترك المسرح منذ أكثر من 30 سنة ليتفرغ للفن التشكيلي، ثم تطور على أيدي عدد من المسرحيين في العشرين سنة الأخيرة ومنهم الأمين النهدي وكمال التواتي ورؤوف بن يغلان وليلى الشابي وحليمة داود في تجربتها مع سميح العيادي وصولا إلى الممثل الشاب جعفر القاسمي في تجربته المسرحية مع المخرج منير العرفي بداية من مسرحية "كونتوباص" ومسرحية "واحد منا".

لقد تركزت ظاهرة المسرح الفردي في تونس بشكل واضح وأصبحت توجهها متكاملا وله خصوصياته وتوجهاته وبرزت بعض اتجاهاته التي نالت البصيرة والاستحسان مما يدعو النقاد إلى دراسة هذه الظاهرة بعمق وهو الأمر الذي لم يحدث بعد.

وقد توسعت هذه الظاهرة إلى درجة أساءت إلى المسرح ذلك أن بعض المتهمين انفسهم بالاحتراف المسرحي قد تصوروا أنه عمل سهل وانه مجرد نكت تلقى على الركب وتستدر الإضحاك تهافتوا على الساحة الفنية ووجدوا الأذان الصاغية خاصة وأن التلفزة الوطنية قد تعاملت معهم في المنوعات التي أنتجتها في السنوات الأخيرة فاعتقد الجمهور أنهم فعلا رجال مسرح - وهم أبعد ما يكون عن المسرح، وكل الأعداء التي قاموا بتقديمها لا تعدو أن تكون عملية رتيبة لمجموعة من النكت والطرائف التي تبعث الضحك.

وقد حارب النقاد الجادون ظاهرة التناول

على المسرح الفردي، وتمكنوا من التقليل منها ولكنها مازالت خطيرة على المسرح مما يستدعيهم إلى مواصلة النضال الجاد ضدها لتنقية الساحة من المتطفلين عليها.

#### (5) مسرح الجماليات :

ظهرت في السنوات الأخيرة ظاهرة أخرى بدأت ترسخ شيئا فشيئا وأصبح لها الكثير من الأنصار، وهي ظاهرة مسرح الجماليات أي المسرح الذي ألغى النص من القاموس الفني المسرحي والتركيز فيه على الجانب الجمالي.

لقد أصبحنا نشهد عروضاً كثيرة على الساحة يمكن ان نسميها عروضاً راقصة . . ويمكن ان نسميها لوحات فنية تعبيرية أما أن تكون مسرحاً فلا .

إن إلغاء النص المسرحي يعني إلغاء جانب أساسي من العملية المسرحية خاصة وأن النص هو الحامل للموضوع وهو الذي يثري الأفكار ويساهم في العملية الحضارية للبناء المسرحي.

من الطبيعي أن لا نرفض الأعمال الفنية التي تركز على الجانب الجمالي، ولكن لا يجب اعتبارها من المسرح حتى لا يساهم الفنانون بأنفسهم من قبل العملية المسرحية التي هي مغامرة رائعة وشيقة يقودها النص المسرحي الذي يحمل رؤية الكاتب ورؤياه وهو الذي يجعل الحياة المسرحية أجمل، فالإنسان في حاجة دائمة إلى المسرح ليتجاوز معه ذلك إذ للمسرح تأثير كبير على المشاهدين، فهو يمكن من تقريب جماعة المتفرجين من القضايا الهامة التي تشغل البال وتدفع إلى التفكير.

#### خاتمة :

المسرح في تونس بتوجهاته المختلفة وبيعض انحرافاته التي يتسبب فيها المتطفلون أو الراغبون

ومعالجة مسألة المسرح وعلاقته بالنص ومسألة المتطفلين.

كل ذلك أصبح في حاجة إلى بحث وتدقيق، والسلطة السياسية على أعلى مستوى واعية بذلك، فلقد دعا رئيس الجمهورية إلى جعل عام 2008 خاصا بالاستشارة الوطنية حول المسرح.

ولذا فإن تونس مستشهد سنة 2008 مئات الندوات ومئات الدراسات حول المسرح في نطاق الاستشارة الوطنية. كما أن رجال المسرح خاصة ورجال الثقافة عموما سيكونون مجتهدين لإنجاح الندوات والمساهمة فيها بالرأي وبالاقتراحات حتى تتمكن الدولة من تحقيق طموحات رجال المسرح بكل أنواعهم دون أن تعوضهم، فنحن في تونس اليوم لا نعيش ثقافة الدولة بل نتعامل مع دولة الثقافة.

في التغيير والتحديث على أسس فنية لكن لا علاقة لها بالمسرح إنما يتقدم بثبات، إنما أيضا يشهد الكثير من النقائص على مستوى الهياكل المسرحية خاصة. إذ لا توجد مسارح في تونس لها المواصفات التي يتطلبها العمل المسرحي باستثناء المسرح البلدي.

صحيح أن الأمل الآن أصبح معقودا على مدينة الثقافة التي هي بصدد الإنشاء في العاصمة تتضمن قاعة مسرحية حديثة وقاعة للأوبرا، ومع ذلك لا بد من إثارة هذا الموضوع بعمق حتى يكون للمسرح فضاءاته الحقيقية في كل مدينة.

ويحتاج المسرح التونسي أيضا إلى تعميق الاحتراف وجعل الفنانين المسرحيين يطمنون أكثر إلى حياتهم المهنية دون نسيان الحاجة إلى التكوين والدراسات

## الهوامش والإحالات

- 1) انظر كتاب "المسرح في الوطن العربي" طبعه الثانية، في سلسلة "عالم المعرفة" العدد 248، تأليف الدكتور علي الراعي. وكتاب "السياسة والمسرح" للأستاذ علي عقله عرسان، عن الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس، 1991) وكتاب "نصوص درامية" للمسرحي الفلسطيني جواد الأسدي، عن دار الفارابي بيروت 2002.
- 2) "أنطولوجيا المسرح التونسي" جمع وتقديم سمير العيادي، صادر عن اتحاد الكتاب التونسيين سنة 2005. مجموعة ضفاف - أنظر المقدمة.
- 3) نفس المرجع (2).
- 4) نفس المرجع.
- 5) راجع كتاب (خمسة عقود من العمل الثقافي 1956-2006) صادر عن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث - الفصل الخاص بالمسرح في تونس.
- 6) للمسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة عدد 248، د. علي الراعي، فصل خاص بالمسرح في تونس بداية من الصفحة 434.
- 7) انظر كتاب "مغامرة الفعل المسرحي في تونس" لمحمد المديوني، عن دار سحر للنشر سنة 2000، ص. 216.
- 8) وثيقة صادرة عن إدارة المسرح بوزارة الثقافة والمحافظة على التراث.
- 9) كتاب مقاربات للمسرح التراثي، للدكتور محمد عيابة، دار سمر للنشر، (ص. 14).

# نحو مقارنة نقدية لإشكاليات موقع المسرح في تنوع الفنون الدرامية

محمد يحيى

## البعد المغاربي

### السائد والمتغير :

• من الطبيعي أن يتمحور الخطاب المسرحي في هذا الزمن حول جملة من المقاربات النقدية المتخصصة في تحليل عديد الإشكاليات أي من خلال ما يطرح في المسرح اليوم بكل مدارسه وتياراته وأشكال عروضه المختلفة - وهي عديدة جدًا - تونسية ومغاربية بالذات، أي من خلال رؤية نقدية للسائد حاليا، عبر طرح مساءلات جريئة في أشكال ومضامين وفتيات السائد المسرحي الذي به زخم، يتطلب أمثال هذا الطرح النقدي: في حضور أو غياب المسرح الفردي ومفاهيمه المعرفية، وموقف التجاوز المتجمل في هذا التيار الذي لا أقول بأنه يتفلسف حاليا، بل أرى من العروض السائدة أي من بعضها - وإن لازم البعض البقاء في نفس الرقعة - لكن ذلك يوجب فرضيات البحث عبر مقارنة موضوعية تدعو الباحث المختص أن يدرس هذا الجانب بما يستحق من رؤية معرفية تسمح بالتوضيح والاستقطاب لوجهات نظر متباينة، سواء من موقع النص المسرحي ومبدعه.. أو من خلال تطوّر العرض وموقعه الفني في زمن العولمة وشتى التغيرات الإنشائية، وفرضيات فنية ضخمة تطرح هي الأخرى إشكاليات علمية ونظرية وتطبيقية من خلال تحليل هذا العرض أو ذلك

الذي قد يخفي أو يزول من الذاكرة ومن اصطبياد عدسة النظر الفاحصة !

• هل تتجاوز التحديد النظري للمفاهيم والإشكاليات والقضايا؟ من خلال دور المسرح في الراهن الثقافي والاجتماعي والاقتصادي ... وهل أن وظائف الأداء المسرحي عندنا يتروك بعض ما يعلق لاحقا ويثبت في ذاكرة المتلقي أو الشاهد للقضية كما يطرح اليوم في كثير من التحاليل القيمة، هل التراث الذي نتغزل بمخزونه تشير إليه بجانب أو بآخر في العروض المسرحية، هل من موقعه كفضية أو مسألة فكرية ثقافية عامة تتطلب قراءة أخرى ولم لا ؟ ..

• الكتابة المسرحية كعمل درامي عبر الجسور ومستويات مختلفة أم أنّ الكتابة هنا عبارة عن " كرة قدم " في ملعب غير معشّب؟ أو أنّ مفهوم الكتابة المسرحية والدرامية قد تغيرت .. ولم لا؟

إذن أي ترابط موضوعي وفني بين هاجسين متباينين ... كاتب متخصص، وآخر - متخصص - أو متبصر بأجديات الفن في أعماقه ولم لا أيضا؟

• هل جسور الحوار بين شتى الاتجاهات المتباينة مفتوحة أو مغلقة - متشعبة - ذاتية نرجسية إلى أبعد حد، أو ذلك يكون من الخيار الأنسب الذي من شأنه أن



يُلح على ضرورة هذه المقاربة النقدية - قبل وبعد- ودون توقف، إذ لا اختلاف بين عرض وآخر، والبسور الفتي المنهجي - يبرز بلا شك بين هذا أو ذاك - على معنى الإضافة والتنوع. إذن يظل الاختلاف الذاتي قائما في غياب الرؤية النقدية التي تحلل هذا السائد في الهواة والتفرغ، لكن من خلال رؤية فاحصة لعديد المقومات والعناصر مع تبيان موضوعي طبيعي بين هذا الاتجاه أو ذاك!

• إذن هذه محاولة فقط لقراءة يابانية نحو أسس هذه الرؤية النقدية التي لا ينبغي أن تغيب أو يتقلص دورها وسيلها إلى المعرفة منشود بأدوات وتقنيات فرضت في هذا الزمان المتغير وتلك مسألة يتأكد عرضها بين مختلف اتجاهات وأساليب العروض المسرحية السائدة عندنا، والمغرب العربي اليوم في لحظات الإلحاح والحركة للإشراك في نقد السائد وتحليل المتغير في هذا المسرح المغاربي عامة أي من خلال البعد العربي الذي تنتمي إليه أي إلى بحثه علميا وفتيا في الدور والآداء والتجانس مع قنوات العصر!

• إن المنابع الإبداعية في المسرح المغاربي بصورة عامة تشكل من حيث المطلق - في الماضي القريب - من مشارب ومناهل عامة تتأرجح بين حركة التاريخ المخزون في هذه المنطقة أو الذي حركه الهاجس العربي العام في تكريس معرفة الأبطال الذين وظفوا بطولاتهم في الفتح الإسلامي أو قبله، وسلوكية معينة هدفها في البداية التذكير بالطغوس التي ضربت موعدا مع التاريخ. . إلى أن فتحت نوافذ معرفية عامة - في المغرب الكبير - إبان التحرير الوطني من أخطبوط الاستعمار. . من هنا انتشر الإحساس بطارق ابن زياد، وعبد الرحمان الداخل، وخالد ابن الوليد وغيرهم.

غير أن التحرر الوطني وانتشار التدريس للفنون عامة والفن المسرحي بالخصوص (منذ منتصف القرن العشرين، وفي خمسينيات القرن الماضي) عندما انتشرت المعاهد العليا، وتخرج من تخرج من فرنسا بالخصوص، بدأت الساحة المسرحية المغاربية تشهد أعمالا فنية رائعة من إحياء التراث ومعاصرته، إلى الإحساس بالكونية. إن سيولوجية التأطير والتنظير أفرزت الكثير من المسرحيين

الموهوبين (إبداعات - علي بن عياد) مقاربات تنزيل التراث الركيحي منزلة فتية مع : مراد الثالث - الحبيب بولعراس، أو صاحب الحمار لعز الدين المدني. وما إلى ذلك، وأيضا مع : مولاي السلطان الحفصي (الطيب الصديقي) أو تلك الإطلالة المسكونة بقوة العرض كلمة وفتا. . أي ضمن مواقع لها أكثر من وقع لدى الإحساس الشعبي. وهكذا أطل المسرح الجزائري - هو الآخر بلوحات هي الأخرى حاولت إبراز الخصوصيات الثقافية من خليط ثقافي معين استمد نوعيته - كما في أقطار المغرب الكبير - من الفرق المسرحية الفرنسية وغيرها التي كان بعضها من الجاليات المقيمة التي لها مسرحها خاصة في المسرح الكلاسيكي.

• من الإنصاف في قراءة هذا البعد المشهدي التمتع في المسارح الرومانية التي شيدت هنا وهناك. على أن المواقع الدرامية البطولية كانت تتأسس بالانتماء والاختلاف - من فترة إلى أخرى داخل أعماق التاريخ. إذ كان - الخطاب المسرحي - يسود راهن هذه المنطقة الواسعة عبر مراحل تاريخية عديدة كانت تدفع بالأبطال إلى احتلال المواقع فوق المسارح الكبيرة في الهواء الطلق من حين لآخر مما يدل على تجذر الحس الدرامي التلقائي في شعوب هذا الجناح المغاربي!

## الكتابة المسرحية في المشهد العام :

• ليس من السهل استعراض أهم المراحل التي مرت بها الكتابة المسرحية في هذا الجزء الهام من مغربنا الكبير. . تحدثت الأدب الحديث عن هذا الهاجس في المشرق العربي، ومزّ مرور الكرام على هذا الجزء الهام من العالم العربي. . على أن الكتابة المسرحية مغاربيًا مرت بصعوبات مختلفة وإشكاليات البحث العلمي في هذا الشأن ما تزال بحاجة إلى التعمق والقيمة النقدية المؤلمة سواء من الدراسات الأكاديمية، والأطروحات العلمية التي تقدم من حين لآخر على منابر الجامعات وكليات الآداب والعلوم الإنسانية في أقطار مغربنا العربي، إذ لعلمها تبرز

هاجس - الكتابة المسرحية - عبر فنون التخصص في المعاهد العليا للفنون الدرامية !

• طبعي جدا أن تمر الكتابة من فترات تاريخية متباينة، أي من كتابة كلاسيكية كانت تمزج بمناهل العروض المسرحية المتداولة، إلى أن حلت فترات الصراع الوطني للمطالبة بالحرية الوطنية، ثم في فترات مختلفة بعد التحرر إذ تجسدت أبعاد التخصص في فترات وقواعد هذه الكتابة، إلى أن تهّئت نسيا التحاقا بهاجس : الكتابة الجماعية - الذي جاء قبل أوانه حسب نظري بداية السبعينات من القرن الماضي ومايلها !

• ينظر إلى المخزون المسرحي وموقعه في مجمل الفنون العربية نظرة فاحصة ناقدة ومنقودة أي في منحى الصياغة التقليدية أو العصرية وفق ما تظفيه مختلف العناصر الفكرية والفنية في ساحات الفن الرابع وأطروحاته ، لذلك يكون من المنطق أن تتناول هذه المسألة حول : حوار الفنون العربية من منطلقات عدة أي في مجمل أخلاقيات الفن العربي وتطلعاته أخذًا وعطاء نحو الكمال الشكلي والمضموني للنص السردى الدرامي وفق جملة من الدلالات ومقومات الهوية العربية في الفن وصلتها بالسائد الفني العالمي على معنى التفرد في الإضافة النفسية والذهنية أي في حجم العروض مغربا ومشرقاً مع الانفتاح على العالم !

### من جماليات النص المسرحي :

• من أبرز دلالات النص الدرامي العربي قدرته على نقل الخصوصية العربية في الفن من منظور جمالي نحت، سواء في السياق التاريخي والأسطوري أو من خلال الصور التي تعكس جملة العلاقات الفكرية والثقافية بين الهاجس الفني العربي والعالمى الحضاري في أكثر من دلالة جوهرية، وهنا يجدر على الباحث اعتماد مقارنة فكرية شاملة في عمق مخزون النص الفني العربي بمختلف خصوصياته وشموليته من عصر إلى آخر، يضاف إلى ذلك اعتماد قراءة توفيقية لعناصر هذه الجمالية العربية في الفن الدرامي الاحتفالي النابع

من صميم الروح العربية المعبرة بسخاء عن الأسس والركائز التي لا ينبغي إهمال الحديث عنها ووضعها في إطار حوار شامل متكافئ الفرص والعلاقات مع مبدأ الاعتماد الضمني والشكلي لأصناف الجماليات الفنية العالمية مع المتغير ومقارباته الإنسانية !

• لقد عرف " فاوست " مثلاً تاريخياً أدبياً طويلاً حافلاً بالجماليات المثيرة في الفن الدرامي في صدى نقل الأسطورة إلى المشاهد ومحاولة معايشة جملة من التغيرات حسب منظور هذا الفنان العالمي الذي لا يزال فنه يدرس إلى يوم الناس، أي في عمق تعامل الفنان مع اللغة والفن المعرفي مع خلفيات عديدة وخصوصيات ظاهرة في أخلاقيات النص عند هذا المبدع العالمي !

### إبداع الزمان :

لقد اعتمد الفن العربي في الشأن الدرامي منذ انطلاق من البدايات التعبير عن خصائص جوهرية لها صلة متينة بالجمالية العربية في محيطها وانفتاحها في المسرح العادي والغنائي التقليدي الاحتفالي بل وحتى في الإنتاج الفني الجديد الذي يطرحه الفن القصصي والروائي والتشكيلي وفق رؤية جديدة للمسرح العربي المعاصر . وهذا ما ينساق مع إبداعات الزمان أي زمان سواء لتطوير الخيال الشعبي العربي، وكشف الحجب عنه في التقائه مع شتى الفنون الأخرى في العالم... أي وفق خصوصيات المهرجانات العربية ومايدار فيها من محاور وحوارات تمنهج العرض الدرامي في إطار شامل يخاطب الفكر الإنساني وإفرازاته مع إبداعات الزمان أي زمان و أي مكان في دعوة فكرية للتلاقح والتبادل المعرفي المتكافئ...

أي على معنى الأخذ والعطاء وتنمية الزاد الفني بما يتيح النقل والترجمة والاقتباس المتبادل أي بعيداً عن أساليب الاحتواء والسيطرة ومختلف أنماط الاستلاب الثقافي والإعلامي. ذلك أن جمال المعايير الفنية بين

## في الحكاية الشعبية :

يمكن النظر في تطوير الحكاية الشعبية العربية والمغاربية من قطر إلى آخر سواء من خلال المؤلفات الغزيرة في هذا الخصوص أو من جملة إفرازات الواقع العربي وتطلعاته إلى مجانسة شتى التباينات والتغيرات المؤلمة. فإذا أخذنا أسطورة فاوست الواسعة على سبيل المثال في القرن السابع عشر وما إليه فإننا نحاول طرح شتى الأفكار التي تباينت في عصر هذا الفنان للتدليل على أهمية الدرس والتحليل للإبداعات الأدبية المنشورة في ساحة الحكاية الشعبية كي لا تهمل كشفا في هامش الحياة المتنقضة. ومعلوم أن الحكاية الشعبية العربية غزيرة الأشكال والمضامين قوية المنطلقات الفنية درامة وسردا.. ذلك أن "فاوست" جعل هذه الحكاية في أغلب الأحيان منطلقا حاسما ونفسا حضاريا لأبجديات الأسطورة عنده، وما تزال الجماهير تتفاعل مع مخزون هذه الحكاية الشعبية في أي زمان وأي مكان. لهذا من الطبيعي على الفنان والمبدع العربي التعامل حضاريا مع أصول حكاياته ومخزونه الشعبي لأنه يمثل في الحقيقة - الوجه والقفاز - والإطالة على الآخر بهوية هي ليست منغلقة على الذات (وهذا ما تدل عليه بجلاء العروض المغاربية عامة).

إن الحكاية الشعبية في الفنون العربية حكاية حضارة وفعل ثقافي وفني تؤمن بقنوات التواصل بين الحكايات والشعوب، فهي ذات مرجعيات أصلية في الحوار والفن الدرامي الاحتفالي المغاربي، كما يذهب إليه الكاتب المغربي عبد الكريم بالرشيد في أكثر نصوصه الإبداعية وعزالدين المدني في تونس من خلال نصوصه فهي تعكس بعدها في النجاح والتأقلم مع ثقافة الآخر. إذ هي في الواقع خلاصة فكرية وفنية عامة تستهدف نحت البعد الإنساني في سبيل إرساء أبعاد التسامح والتفاعل مع ثقافة متينة ليس فيها أي إجباط أو قهر في الشكل والمضمون والأبعاد.

إن الحكاية الشعبية جديرة بأن تُمسرح وترتقي

الثقافة الفنية العربية والعالمية يقتضي السعي إلى نحت هذا التمشي بعيدا عن كل هيمنة عادية أو غير عادية، وهذا بالأحرى رسالة المسرح المغاربي !

• من مجمل إبداعات هذا الزمان في الفنون العربية من المحيط إلى الخليج تناغم الحياة النقدية الأدبية والفنية العربية لتحليل الراهن تحليلًا منطقيًا يقضي إلى :

1. طرح انطولوجية عربية فنية متكاملة تعطي للخصوصيات مكانتها ومعاييرها! وتضع الأسس وتبني القواعد الفنية في جلاء.

2. تصنيف الفنون العربية تصنيفًا نقديًا متباينًا وفق تلك الخصوصيات - كما في المسرح المغاربي - بما ينزع الأشكال والمضامين ويتناولها تناولًا علميًا.

3. نشر وترويج الأطروحات الجامعية العربية وترجمتها ووضعها في نسق علمي عالمي.

ذلك أن نشر وترجمة مختلف الإبداعات في الفنون العربية من شأنه أن يضع هذه الفنون وابتكاراتها المعاصرة في إطارها الصحيح، أي بالخروج بها من الانغلاق إلى العلاقات مع الآخر. وهنا يمكن لنا أن نشهد مرحلة مغايرة تمامًا لمرحلة الاستحواذ والسيطرة، وهذا ما ندعو إليه فكريًا وممارسة وإبداعًا. ذلك أن إبداع الزمان وأي زمان يفترض السير وفق نسق تاريخي للمرحلة أي بما يدخل التغيرات المتوقعة حيز الواقع الفني الفرضي. لذلك يظل التحوار مع ثقافة الفنون عامة السبيل الوحيد لإرساء قنوات الإبداع الحر المتكافئ مع شتى الخصوصيات أي في طريق التعريف بها لا دحضها واستبدالها بوسائل مفروضة في الإبداع الفني الذي من أولوياته ضرورة الأخذ والعطاء، باحترام أبجدياته الحرية الفكرية التابعة من الذات ومن العلاقة السليمة مع الآخر، أي ضمن حوار المرجعيات التاريخية للثقافة والفن وجدلية المعرفة، وهذا ما نفخر به في مسرحنا المغاربي بكل أشكاله وطروحاته !

تلمس هذه الأبعاد برؤية فاحصة فإن انتاجه سيأخذ المسار السليم والسير الأسلم !

• الجدير بالتأكيد مواصلة دراسة موقع المسرح المغاربي في هاجسه الشعبي وعلاقته بحوار الفنون العربية السائدة في مجالات عدة - منها - القصة والرواية والسيناريو التلفزيوني فيما يتجه رصد الحس الفني المتجانس مع ملامح ومضامين التغير الاجتماعي.. ذلك أن هذا الرصد الدراسي يتناول أيضا - إلى جانب المسرح - الفن التشكيلي - والفن السينمائي وسائر فنون القول والنحت كفضاء تعبيرى يطمح إلى جمالية العرض المعاصر الذي تشابك به صلات فنية عديدة بتأثيرات مختلفة تختزنها البيئة العربية المحلية لثري الظاهرة الفنية التي تتغير وفق ما في الفنون والعلوم الحديثة من صلات معرفية لا يمكن التغافل عنها إطلاقا !

• إن التراث الشعبي العربي يمكن تفجير مخزونه من سجلات الماضي والحاضر إلى المستقبل الواعد، على أن المسرح الشعبي تظل رسالته متجددة متفاعلة مع الثوابت والتغيرات! الفكرية والاجتماعية العامة !

• إن التأثير غير المباشر في مسألة مجانسة التغيير في الفنون العزبة عامة يستدعي من المبدع العربي المعاصر الابتعاد عن رخيص القول، وتزويد الشعارات التي لا تخدم المجانسة الفنية، وتلك مرحلة انتهت في نظرنا طرحها والمنهج التحليلي للتغيير الفني في أكثر من موقع أي بكل عناصر ومكونات الحضور الفني الذي اكتسح شتى الفنون لا يزال في العالم اليوم يطرح على أن المسرح الشعبي العربي يمتلك القدرة على التغيير المباشر بالجمهور من خلال ثراء المخزون وانتشاره وتنمية روافده بين جيل وجيل وفق ما ردهه "سعد الدين دغمان" في دراسته نشأة الدراما في الأدب العربي! وما يمتلكه مخزون (خيال الظل والأراجوز) في مختلف الألوان وتصورات الفرجة الدرامية في "المسرح المغاربي" طيلة عقود عديدة بين فنانين مغاربة لهم أكثر من موقع ومكانة في المشهد الثقافي من - كاتب ياسين إلى الحبيب بولعراس إلى ظهور

نحو عالم الحضارة الكونية الذي يسمح بحوار الثقافات والحضارات دون أي استعلاء مهما كان نمطه وشكله... إن الحكاية الأنكليزية من عهد " الكونت هملت " - تناولت جملة من الخصوصيات في هذه الثقافة تفاعل معها الجمهور في عصره.. وكذلك (فاوست) في ألمانيا في القرن السادس عشر وما إليه.. وأيضاً في مسرح العرائس في نقله للخيال الشعبي إلى الطفل بأساليب تربوية مدروسة وهذا جانب ثري بالأشكال والمضامين يمكن توظيفه واستقطابه في تنمية ثقافة الطفل ! لإعداد وتأهيل الأجيال المعاصرة كي تعيش عصرها بثقة وأمل في صنع المتغير الفاعل.

إنّ التّشّء العربي عليه أن يدرك أبعاد الثقافة الشعبية نصا وروحا كي لا يعيش في وطنه بلا روح، إننا أمام غزو العولمة وإفرازاتها أو الأخطبوط الذي يحاول الالتفاف على شتى الثقافات ضمن طبق إعلامي شهبي يفرض جملة من الموصافات الفكرية والفنية لا تتماشى والبيئة الثقافية العربية. ولقد سبق لمخزون الثقافة الشعبية عندنا في المحيط العربي الواسع أن يتعامل مع الموروث والمنقول - تعاملًا ثقافيًا لا وصاية فيه - أي بقيمة نقدية حرة تناول فيها الباحث هذه الحكاية الشعبية من زوايا مختلفة بمسرحيات رمزية رفيعة المستوى تجعل الجماهير تتبعد عن الإسقاط المجاني الشعائري - الذي فات زمانه وولّى !

• أي أن المسرح الشعبي الذي يفرغ مضمونه أو شكله في مصبّ شعاراتي بغية استيلاء الجمهور وتهيج له معنى له في الثقافة المسرحية السليمة.. لذلك نرى حياة الفنان الذي يترلق إلى هذا المحك ينتهي من حيث بدأ.. وقد شاهدنا نهايات البعض من البداية "وأما الزيد فيذهب جفاء" .. إننا أمام حالة فنية تسمح بالعوض في واقع الحكاية الشعبية بقصد إنمائها وتطويرها ونقاء أبعادها..

ولسنا أمام نقل كيفما اتفق وبأية صورة، وثقافتنا الفنية العربية غزيرة بالمضامين والأشكال ولو مع حشو يمكن درسه وتمحيصه. وإذا ما تمّ للمبدع العربي

روافد شابة في ليبيا، وتونس، والمغرب والجزائر، وموريتانيا بالأحرى!

• إن المؤثرات الشعبية في الفنون العربية عامة كثيرة جدًا فعلى كتاب المسرح الايمان بالقدرة على نقلها وتغجيرها في نصوص فنية رائعة أي بوعي وجهد مدروس، فهذا توفيق الحكيم - مثلاً - قد استطاع أن ينقل الكثير من علاقته بالأراجوز - أيام طفولته إذ يقول :

« . . إن كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعري ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب من حيناً! » .  
وهنا يمكن أن نتساءل عن الإضافات المؤلمة في مسرح الطفل العربي فيما تؤديه النصوص المختارة من أهداف وأبعاد للالتقاء حول عناصر التغير بفنيات رائعة تقحم طفلنا العربي في عالمه المعاصر، إذ تحيط به جملة متشابكة من الوسائل المتباعدة التي تردّد مقولات ومكونات الغير عبر انتاجات - العولمة - المختصة حتى تبادل المعلومات - بالانترنت - فتسى يصبح طفلنا شاب المستقبل يتجسس المعلومة بدل أن يستهلك الكثير ! المعلومة العصرية التي يقف أمامها كمستهلك فقط فتحويه ونصه ضمناً فاعلاً في محيطها وواقعها المفبرك .

وكذا القول أيضا في رهانات مسرح الشباب العربي

المغاربي وطموحاته في علاقته بالراهن الدرامي في التراث الشعبي كهاجس تنموي متفاعل مع ما يطفح على السطح العربي والعالمي من متغيرات، وهكذا ينشعب البحث في هذا الخصوص، يتفرّع ويفرع العناصر الأساسية وغيرها للوصول إلى جدوى التغير في الفنون العربية عامة - والمسرح الشعبي العربي - نموذجاً - وما ذلك على الدارس العربي والمبدع العربي المغاربي بعزيز! . .

• عن مقارنة نقدية عامة لإنتاجات - مسرحنا المغاربي - تتعمّق في درس كل المظاهر الثقافية عبر شتى التحاليل العلمية مطلوبة اليوم بالحاح شديد لا سيما والمحيط المغاربي عندما يطفح بغزارة المخزون الاحتفالي من جهة، وينفذ في عمق المتغير بمسرحيات ناقدة متأملة تفحص - السائد والمتغير - فحصا ثقافيا اجتماعيا ومعرفيا - إذ من خلال هذه المقاربة النقدية يمكن أن نوظف الإبداعات المسرحية المعاصرة في مغربنا الكبير توظيفا ثقافيا يندرج في المنظومة الفكرية المتحررة من شتى الضغوطات والإسقاطات المختلفة في عالم العولمة على أن لا تغلق أبواب التحوار إطلاقا بين الأنا والآخر. وبذلك يمكن أن نشارك في مختلف التظاهرات العالمية على قدم المساواة ولم لا، وهذه فقط محاولة كإطلالة على واقع طروحات المسرح عندنا في المغرب العربي الكبير .

## الهوامش والإحالات

- أسطورة فاوست - أندرة دايزليس - مراجعة عيسى منصور - ترجمة خليل شطا - منشورات وزارة الثقافة - دمشق سوريا - 1982 .
- مراجعة فصول من الخيال الشعبي عند فاوست نحو رؤية فنية للبناء الركيحي .
- المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - ابراهيم عبد الله غلوم - عالم المعرفة - 1986 - الكويت -
- قضايا التحليل النفسي - مجموعة من الباحثين - دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان - 1980 .
- أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الثري في مصر د . فائق مصطفى أحمد .
- مفاهيم نقدية - سلسلة المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون - دولة الكويت - ترجمة : محمد عصفور .
- دراسات في المسرح المعاصر - يوسف عبد المسيح ثروت - منشورات مكتبة النهضة بيروت 1985 .
- من واقع الثقافة الجزائرية - عبد الله شريط - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - 1981 .

# الأعمال الدرامية الرمضانية التونسية

## تطور في الطرح والتنوع وتألق في المحتويات

## وتطلّعات مستقبلية لما هو أفضل كوميدياً ودرامياً

علي بن العربي

-I-

لم تكن حصيلة الأعمال الدرامية التلفزيونية في رمضان هذه السنة (2007) أضعف من أعمال رمضان الفارط (2006) بل بالعكس كانت أفضل محتوى وأحسن انتاجاً وأكثر تنوعاً وأقل استهتاراً بالمُشاهد التونسي. هذا المشاهد الوعر الذي يفضّل، بالرغم من امكانيات الاختيار المتوفرة له من خلال الفضائيات العربية والعروض الدرامية الجيدة التي تَزَخُرُ بها، أن يبقى وفيّاً خلال الشهر الفضيل لقنواته التلفزيونية (قناة 7، قناة 21 وقناة حنبعل).

فلم يخرج المشاهد التونسي من برامج التلفزيون لهذه السنة محبطاً كما كان الشأن في السنة الماضية. وتمثّل السبب في ذلك في جودة الأعمال الدرامية المقدمة رغم تفاوت مستوياتها من قناة لأخرى ومن عمل لآخر.

الامتنان كان بدون منازع لصالح "سيتكوم" شوّلي حلّ". والفضل في ذلك وكل الفضل يعود إلى مؤلف السلسلة (حاتم بلحاج) وإلى جميع ممثلها رمة واحدة. أوّل المؤلف، الذي نجح من جديد وربما أكثر مما مضى في كتابة مواقف كوميديّة جدّ متطوّرة وحالات نمطيّة متميّزة واستنباط أفكار ومقولات تثير الضحك ملء الأبدان ولا تخشع في الذقون فحسب. فالضحك يندفع منها بتلقائية غريبة إلى حدّ تفجير الدموع وانهماورها. تزخر حلقات السلسلة الجديدة لهذا السيتكوم بالوقائع الكوميديّة والحوارات الطريفة والظريفة وتلقائية صدّى رَجْعُها في أذهان المشاهدين وتفاعلاتها الذكية مع نفسياتهم. وكأنّ المتفرّج يعيش، من خلال نوعيّة مشاهد هذا المسلسل بحبكتائها وأجولاتها، مقاطع خالدة من مسرحيات أكبر كتاب الكوميديا في العالم الذين تفنّوا في اقتباس

شخصيات "الكوميديا دي اللارتي" و"كوميديا البستورال" (Pastorale) و"بوكاتشي" (Boccace) من "سكارموش" (Scaramouche) و"أرلكان" (Arlequin) مرورا "بكولمين" (Colombine) إلى "بوليشال" (Polichinelle) و"الدونوري" (Dottore) صديق "بنتلوني" (Pantalone). وقد نجحت سلسلة "شوفلي حل" في إبداع هذا اللولب الكوميدي.

لقد أثقن كاتب "شوفلي حل" حاتم بلحاج "النهل من أنهار مدارس" الكوميديا الكبيرة "كوميديا الأدراج" "Comédie à tiroirs" والتصرف فيها بحكمة من خلال قواعدها وطقوسها وتقنياتها واستعانت بها في نحت شخصيات هذا "السيكوم" الناجح في الإضحاك اللامجاني الذي يتجلى من خلاله إدراك اهتمامات الكاتب، واستشفاف مشاكل المجتمع الذي نعيش ضمنه وتطلعاته المستقبلية. كمال يفعل "داريوفو" (Dario Fo) وربما "نادوز كنتور" (Tadeuz Kantor).

إن فن الكوميديا هو إما موهبة لا كفاية فيها إلا بصقلها باستيعاب قواعدها وتقنياتها للتصرف في بحورها وقوافيها، وإما إلمام بثقافة الكوميديا العالمية واسعة الأضلع ومعقدة الزوايا والخبايا. وهذا الصنف الأخير يتطلب ممن يمارسه دراسة وإتقان واستيعاب لثقافة مسرحية واسعة. والموهوب ينجح ويقنع أكثر بمساعدة مخرج متكون تكوينا صحيحا يعمل على تسييره فنيا وتقنيا.

ولفن الكوميديا أسلوب، أبهى وأحلى ما فيه: أولا، تخليه عن المواقف المصطنعة التي لا تروق في العين ولا تحلو لها والتي لا تؤثر في القلب والتي لا يكون لها وقع في النفوس ولا تصيب الهدف ولا ترق للضمير، وثانيا ابتعاده عن التكلف وإدراكه لمعادن الصدق في كلام الحوار والتخاطب. فعلى كل ممثل كوميدي أن

يبتدع "مُزَاحَه" (lazzi) الخاص به وحركاته (gestus) التي تثير الفكاهة دون تهريج مبالغ فيه أو بهلوانيات مغرقة في التكلف.

فبرهن حاتم بلحاج أنه اكتسب ملكة التحكم والسيطرة على هذه التقنيات، فهو يجتهد في ابتكار المواقف الداعية للضحك وفي "الميكنزمات" التي يفجر من خلالها أسباب الضحك ودواعي الإطناب فيه مستعينا بممثلين اثنين "مفيان الشعري" و"كمال التواتي" كمحركين رئيسيين للضحك بالاستهزاء من بعضهما البعض أو الهزء والسخرية من الآخرين أو من المواقف والمقابل التي يسقطان فيها.

وإذا أضفنا حنكة وذكاء المخرج صلاح الدين الصيد ودراية ممثلين لهم باع كبير وخبرة واسعة في فن التمثيل (مثل منى نور الدين توفيق البحري وجميلة الشحي و فيصل بالزين وآمال بوعلاق وريم الزريبي وعلي بنور والفتاتين بن حفصية والممثلين الآخرين ضيوف الحلقات) الذين يتكفلون بتأدية الأدوار التابعة من الحكايات التي ينتجها حاتم بلحاج ويصوغ حواراتها بإتقان، فإنه بإمكاننا أن نفهم أكثر سر نجاح "شوفلي حل" وأسباب إحرازه على رضاء جمهور المشاهدين.

والمثال الثاني الناجح في إنتاجات رمضان 2007 هو نصر الدين بن مختار الذي انتقل بفنّه من الأعمال المبتدئة إلى الأعمال الكوميديا المكتملة على شاشة حنبعل.

أما الممثل المغرور، الذي يرهق نفسه في الكتابة الدرامية دون إعداد واستعداد متسلحا بقليل من الدراية، وفي الآن ذاته مكتفيا بالتمثيل غير المسير من قبل مخرج له قدرات تقنية وفنية، فإنه مهما كانت موهبته، لا يملك إلا أن يفشل في اكتساب احترام الجمهور العريض أي ملايين المتفرجين. فلا يبدع الفنى عمل جماعي تتآلف في سبيل انتاجه الكفاءات وتتناغم في انتاجه القدرات المتداخلة. فالفنان الفرد

الذي يتقاد إلى السهولة، الذي بإمكانه الإضحاك وملء المسارح المرات والمرات، فجهد كزبد البحر يذهب جفاء ولا يمكن منه شيء في محضلة تاريخ الفن لدى المجموعات البشرية المتداولة على المسارح. ويحق لنا أن نتساءل ماذا علق بالأذهان من الأعمال الدرامية الكوميديّة ما عدا ما ميّز كمال التواتي وسفيان الشعري في "شغولي حلّ" وأعمال نصر الدين بن مختار في "واضح" و"رياض النهدي" في "الكبوسك".

ولو حاولنا عبثاً أن نصنّف أعمال أكبر الكوميديين التونسيين لوجدنا في رأس الكوكبة، بصفة عامّة كلّاً من "الأمين النهدي" (لمجمل أعماله المتعددة) و"رؤوف بن يغلان" و"كمال التواتي" و"سفيان الشعري" و"نصر الدين بن مختار" و"رياض النهدي".

والفكاهيون أمثال "المنجي العوني" و"بلقاسم البريكي" و"عبد القادر دخيل" لهم موهبة حقيقية في ممارسة فن الكوميديا والتألق فيه، لكنهم لا يسعون دائماً إلى العمل مع مخرجين يوظفون مواهبهم ولا يتحدثون عن النصوص الجيدة التي تسمح بتفنيق طاقاتهم الإبداعية.

لهذا ربّما بقّوا دائماً على هامش الإنتاجات الجيدة التي تمكنهم من ضمان تألقهم الدائم. وإنّي إذ أسأيرهم في تمسّكهم بداراة النصوص الجيدة أو بتعلّات تسلط المخرجين على الممثل فإنّي لا أوافقهم في الخمول الذي ينتابهم من جرّاء ذلك. فالإبداع الدرامي جهد متواصل بدون هواده لا ينبغي أن يشخّ كلّما اعترضت طريقه مصاعب وعراقيل تحول دون إيناعه. فمنايرتهم على الظهور والتألق بالرغم من كلّ العقبات التي يواجهونها من شأنه أن يساعد على إغناء الفن الكوميدي التونسي وإثرائه وانتشاره وطنياً وعربياً.

وإنّي مازلت أعتقد أن لمصالح المساعدة على الانتاج المسرحي، الكوميدي منه بالخصوص، في

الوزارة بالذات أو في صلب الجماعات العمومية والمؤسسات، دوراً من الضروري الاضطلاع به من أجل إحياء الهمم وتفجير الطاقات الكامنة في المبدعين ومساعدتهم على إبرازها والترويج لها. وهي مهمّات منصوص عليها في مشمولات هذه المصالح بوضوح تام. فلا يجب أن تظنّي الروتينيّة على أعمال المشرّفين على هذه المصالح وتحولهم إلى مُجرّد صناديق بري. لا يفعلون إلّا بإيعاز وإلحاح من المنتجين أنفسهم.

## -II-

ضرب بثّ مسلسل "كمنجة سلامة" في النصف الأول من رمضان موعداً اشتاق إلى الالتفاف حوله جمهور غير من مشاهدي قناة 7 أكثره من المتعلّمين والمتفقيين والموظّفين والأساتذة والطلبة والإطارات الوسطى والعليا على حدّ سواء. لكنّ شرائح اجتماعية أخرى، ملتحمة مع ثقافة ذات أبعاد مغرقة في المحليّة، لم تتفاعل مع هذا المسلسل وفقاً لسبر آراء عشوائيّ قامت به الصّحيفة. هذا العمل الدرامي الخامس لعلي اللواتي، أظنّ في نوع ما من النخبوية أكثر مما كانت عليه الأعمال التي سبقته.

تدور أحداث الموضوع المحوري للمسلسل حول أفول نجم طبقة البورجوازية التقليدية ومحاولات تألقها مع البورجوازية الجديدة، ببورجوازية الأعمال والطبقات الوسطى الصاعدة من خلال ما يستسى في علم الاجتماع الحراك الاجتماعي (Social mobility) وقابلية المجموعات البشرية للتأقلم والتفاعل مع الأوضاع الجديدة واغتنام المصالح وتقاسم الانتفاع بها ومنها.

وبما أن الثقافة هي أرضية التواصل بين مختلف شرائح المجتمع، فلكلّ ثقافته، وثقافة عائلة السيدة المحترمة المهابة "عقيلة" هي ثقافة تُربّتها الاجتماعية التي انبثقت



حكايات حبّ وأحولات علاقات مَرَصِيّة في المجتمع (وشرائحه المنحرفة) لطريق علاقة الفرد والمجتمع بالفنّ ومحاولة إقحام هذا الموضوع في الحياة اليومية لمجتمع لم يُعَدّ اليوم بإمكان جُلّ أفرادهِ الإقدام على وسائل التثقيف الفنّي، فإنّ التطرّق بعمق للمحتوى الثقافي الفنّي والأعمال الموسيقية النُخبوية هو العامل الذي تسبّب في جفاء المشاهدين بالرغم من تصعيد الأحداث الدرامية وتنويع عناصر المُقدّة وتجزئتها إلى أكثر من أحبولة وتوزيع الحوار على مختلف نماذج الشرائح المجتمعية الكبرى. إلى درجة أنّه كلّما ساهمت هذه العناصر في شدّ اهتمام المشاهدين، تارة، تشتّت تركيزُهم تارة أخرى، من جزاء برودة طبيعة سلوكيات، أفراد عائلة "عقيلة" وخاصة نمطية تحركات "سنية المذهب" في دور "حسناء"، التي تذكّرنا بشخصية "كاميليا" التي أدتها إيمانيل بيارت (Emmanuelle Béart) في شريط "كلود سوتاي" (Claude Sautet)، "قلب الشتاء" (Cœur en hiver).

وهو الشيء الذي خفّض من تصاعد الحركة الدرامية داخل أحداث المسلسل من خلال الحكبة الرئيسية (هيمنة "عقيلة" على كل أفراد العائلة). فالصراع الخفيّ الناتج بينها وبين ابنائها هو صراع متواصل له أوجه سلبية من جانب لامبالاة ابنها وزوجته "حسناء". كما له أوجه عدوانية من خلال ردود الفعل العنيفة لزوج "سلامة" وابنتها "ثريرا" المحبطة والساعية إلى تحقيق رفضها لسلوكيات أمها "عقيلة". ويظهر ذلك بالخصوص من خلال وسائط العقدة الثانوية المتفرّعة عن انتهازية الطيبية صديقة "حسناء" وتأمّرها عليها في العمل وفي عقر بيتها حتى التوصل لطلاقها من زوجها والإحلال محلها. وكذلك من خلال العلاقة الغرامية التي تنسج في الخفاء بين والد "حسناء" الأستاذ، وإحدى تلميذاته القدامى "شكرية" التي كانت تدرس في نفس الصف الذي كانت تنتمي إليه "حسناء"، وأيضا من

منها وعاشتها وطوّرتها بفضل ارتباطها بعلاقات مع العائلات صاحبات نفس الثقافة والسلوكيات. وهذا التمنطق الاجتماعي الثقافي يعود دائما كعنصر ثابت في الكتابات الدرامية لعلي اللواتي: الفنون التشكيلية في "منامة عروسية"، التعلّق بالأدب والفنّ في "الخطاب على الباب" و"حسابات وعقابات"، الفنّ المعماري والسياحة في "عودة المنيار" المسرح في "عشقه وحكايات" والموسيقى هذه المرة في "كمنجة سلامة". فأصبح عنصر التعلّق بفنّ من الفنون، في الأعمال الدرامية لعلي اللواتي عنصرا محوريا تدور حوله الحكبة الرئيسية للعمل الدرامي. ولا يعالج علي اللواتي العنصر معالجة سطحية بل معمّقة وكأنه يسعى إلى تثقيف الجمهور أو جلبه إلى الاهتمام بأمهات الفنون. ففي "كمنجة سلامة"، كما كان الشأن في الأعمال الأخرى المذكورة، لا تخلو المقاطع الدرامية من دروس حول الموسيقى الكلاسيكية وعروض نماذج من أرقى انتاجاتها وأهمّ فنانيها.

وهذا ما جعل جمهور المشاهدين العريض قد فقد تدريجيا اهتمامه بالمسلسل، من خلال ردود فعل الجمهور. واستمعنا لهذا العتب من خلال الحوارات المنتجة في قنوات التلفزة أو في بعض الصحف كذلك. لأنّ هذا الجمهور لم يستوعب طبيعة علاقة عائلة "عقيلة" وخاصة ابنتها وتعلّقهما بالموسيقى الكلاسيكية، هذا الفن الراقي الذي يتطلب الاهتمام والالمام به طاقات ذهنية معيّنة وكفايات فكرية ودربة فنية كبيرتين. وليس لجمهور المشاهدين تقاليد في هذا المنحى خاصة وأنّ فنّ "المزود"، وبالخصوص ما كان منه مهذباً، قد أصبح مسيطرا على كل المساحات والساحات الثقافية والتجارية في بلادنا. ونحن لا نمانع في مباركة هذا الانتشار لفنّ كان ردحا من زمن غير بعيد منبوذا نوعا ما في وسائل إعلامنا الوطنية المكتوبة والمسموعة منها والمرئية بالخصوص.

وحثّى إذا اعتبرنا أنّ مسمى علي اللواتي هو استخدام

خلال علاقات "حيدر" الانحرافية من ناحية وبالتالي علاقات أخته "سوسن" من ناحية أخرى مع أحد أصدقائه ("ماجد") الذي وجهه للانحراف وتخلّى عنه ليفوز بقلب أخته وينحدر هو في رذائل اللصوصية ثم يتراجع في السعي للانتقام منه ويهبط لانقاده من مخالب أصحاب السوء.

وبما أنّ خطوط المسلسل المتباينة تتلاقى وتتناهى من زاوية رؤية اجتماعية لأخرى، فإن سرعة التصعيد الدرامي انتابها البطء واستولى على أجزائها الملل بالرغم من الروح المرححة التي يُدخلها على المسلسل "بوجمعة" البستاني أو البنت "دعد" أو "الخادم" في تواتر علاقاتهما ببقية أفراد العائلة. لكن هذه المواقف الفكاهية القليلة لم تكن كافية للتسريع في انتساق الأحداث ووقعها. لأن حميمية الشخصوس تذكرنا ببرودة شخصيات "تشيكوف" بالرغم من عمق مقاصدها.

أعتقد أن علي اللواتي صاغ حكاية رائعة متكاملة الأركان فيها من القصّ ماهو جميل وطريف وظريف، تتوفّر فيها عناصر الحبك والتشويق والتصعيد الدرامي. لكنّ موضوعها كانت تغلب عليه، رغم تنوّعه، النخبوية، ونخبوية العمل لم تكن تمثل عائقا في حدّ ذاتها لو أن المسلسل بُرمج خارج وقت الذروة بقليل (برايم تايم). وسنرى كيف سيلقى المسلسل نجاحا أوسع عند إعادة بثه في الشبكة "الصيفية" كما جرت العادة في قناة 7. وسيكتشف المشاهدون بُعدَ نظر علي اللواتي المتأني من دقّة الملاحظة الاجتماعية التي يميّز بها ووصفه الرقيق لخبايا العلاقات العاطفية والانفعالية والوجدانية لكل الشخصيات الكبيرة والصغيرة منها.

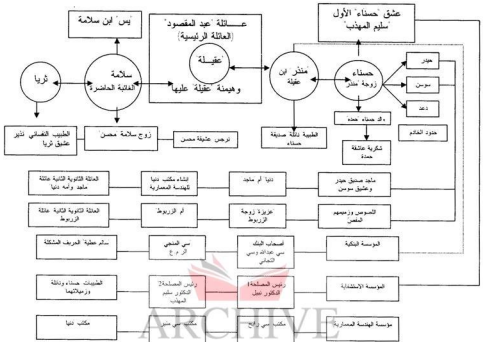
خاصة وأن إخراج حمادي عرافة تميّز بجمالية الصورة المعبّرة عن حميمية العلاقات المتداولة في هذا العمل الدرامي على طريقة أفلام "الكلودات الثلاثة": كلود

شابول (C. Chabrol) وكلود سوتاي (C. Sautet) وربما أيضا كلود لالوش (C. Lellouche). وحمادي عرافة هو المخرج الذي يختلف مع زملائه في طريقة الطرح الدرامي التلفزيوني لأن طرحة يصير على اعتماد جمالية متفوّقة. فالصور التي التقطها واختارها للمثلين كانت بديعة والديكورات التي صوّر من خلالها المشاهد الطبيعية منها وحثّى الداخلية، كانت في منتهى الحسن والروعة. وإبداع حمادي عرافة رغم جماليته المفرطة لا يتنافى مع "الواقعية" البسيطة ولا مع "الرمزية" غير الغارقة في القنّامة.

أمّا انتقاده للمثلين فقد كان موفّقاً في جلّ الحالات خاصة وأنه نجح كثيرا في تسييرهم. فكلّ من "سَمِيّة" رحيّم" (هذه الممثلة الهادئة ذات الوجه الجميل والأداء السينمائي الباهر)، و"زهير الرايس" (الناجح جدّاً في أدوار المهذّبين) و"علاء الدين أيوب" (البارع في دور "سالم عطية"، القصير) والعائدة "سنية المؤدّب" (في دور "جنّاء") و"لطفي العبدلي" (الممثل الصاعد في دور "ماجد") و"علي بنور" (المتألّق في دور "حمدة") و"درصاف مملوك" (الناجحة في دور "شكرية") و"نوفيق العايب" (الذي فاجئنا بالتركيبة التي ألّفها لشخصية البستاني "بوجمعة") و"قابيل السيارى" (المتفوّق في دور "حيدر") و"نادرة لمولوم" (التي برزت في دور "نرجس") و"محمد علي بن جمعة" (الذي أدى بنجاح دور "محسن" زوج "سلامة") والقديرة "نعيمة الجاني" (وإن كان دور الطبيبة لم يناسب طباعها كما كان الشأن لكل من "صلاح مصدق" في دور "منجي الم.ع.م." و"أنور العياشي" في دور الطبيب النفساني "نذير"). والوجه الجديد "فاطمة الزهراء معطر" (المتألّقة في دور "سوسن").

لقد كانوا كلهم نسبياً رائعين وأدّوا أدوارهم بخنكة ودراية فائقة مما منح المسلسل بعدا جماليّاً رائعا.

## الحيكات الرئيسية والثانوية لمسلسل 'كمنجة سلامة'



### III

## "الليالي البيض"

شلة السوء) وأحمد الحفيان (في دور شفيق) وخديجة بن عرفة (في دور الحاجة أم شفيق) والبوعزي (في دور الحاج) وعلي الخيمري ومنير العرقي (في دور مفتشي الشرطة) وثمانية وجوه جديدة: معز التومي (في دور نادر) وبشرى السلطاني (في دور درصاف ابنة كوثر) وأفراد شلة السوء جعفر القاسمي (في دور فاروق أحد أفراد شلة السوء) وأحمد الأندلسي (في دور هيثم) وأحمد بن علي (في دور رستم) وحلمي الدريدي (في دور حمزة) وسعيدة سراي (في دور ندى) وحنان بالعيفة (في دور عفيفة) وكذلك روضة منصور (في دور سميحة شقيقة نادر) والوجهان الجديدان من

"الليالي البيض": قصّة وسيناريو وحوار "رفيقة بوجدي" وإخراج الحبيب مسلماني، تمثيل فتحي مسلماني (في دور خالد العابد) آمال سفطة (في دور كوثر أخت خالد) صلاح مصدق (في دور الهادي زوج كوثر) ليلي الشابي (في دور مفيدة) علاء الدين أيوب (في دور سليمان العابد) سناء كسوس (في دور أحلام ابنة مفيدة) عزيزة بولبيار (في دور فاطمة أم مفيدة) وجدة أحلام هشام برتقيز (في دور بلقاسم) ووج مصدق (في دور زكية أم نادر) وسوس مصدق (في دور عابدة البنت المنيّبة صديقة

## الحبكة الرئيسية التي تنطلق منها أحداث المسلسل:

أولاً: العلاقة القديمة بين عائلة العابد وعائلة الجدة فاطمة الخادم التي تعمل وتسكن مع ابنتها "مفيدة" في منزل "سليمان العابد" والتي يتم طردها من البيت بتحريض من "كوثر" بعد أن فاجأ "سليمان" البنت "مفيدة" في علاقة حميمة مع ابنه "خالد"، بوشاية من "كوثر". وحتى يقطع هذه العلاقة في المهد يقرّر "سليمان العابد" إرسال ابنه للدراسة في الخارج حيث يتعرّف على فتاة فرنسية ويتزوجها ولا يعود إلى تونس إلا بعد وفاة أبيه "سليمان".

ثانياً: تعود "فاطمة" من الريف حيث اعتزلت بعد حادثة الطرد بمعبة ابنتها "مفيدة" وزوجها "بلقاسم" وحفيدتها "أحلام" إلى العيش في حي شعبي بأحواز تونس بعد التحاق "أحلام" بكلية الطب في تونس. وترتبط "أحلام" بعلاقة غرامية مع جارها "نادر" الطالب في المحاسبات المالية. وتتمتع علاقتهما خاصة بعد تخريجها بالرغم من صعوبة حصولهما على وظيفة لكن نادر يغدر بها حال توفقه في الحصول على الوظيفة. تعرف على "درصاف" ابنة "كوثر" حفيدة "خالد العابد" (رئيس المؤسسة) ويتزوج منها طمعا في مالها اعتقاداً منه بأنها الوارثة المحتملة لـ"خالد العابد" بسبب فشل "خالد" في الإنجاب من زوجته الفرنسية العقيمة "جوليات".

وتنطلق أحداث المسلسل من هذه النقطة بالموازاة مع ما يحدث صلب عائلة "العابد" التي تسكن حياً راقياً، من ناحية، وداخل عائلتي "فاطمة" و"نادر"، من ناحية ثانية، وشلة أصحاب "رستم" ابن "كوثر" و"هيثم" و"فاروق" (ابناء الثرياء) و"حمزة" و"عايدة" (المتيمين إلى عائلتين معوزتين) وخادم "كوثر" "عفيفة" (اليتيمة) من ناحية ثالثة، حيث تتعلق "عفيفة" بـ"فاروق" وتعاشره معاشرة الأزواج

طلبة السنة الأولى لمعهد الفنون الدرامية أماني بلعج (في دور سكرتيرة خالد ر م ع مؤسسة العابد) ومريم القبودي (أخت شفيق).

ما يلفت الانتباه أكثر في هذا العمل الدرامي التلفزيوني ليست الكفاءة الفنية التقنية التي يميّز بها الحبيب المسلماني فحسب بل قدرته الفائقة في اختيار الممثلين والتوفيق في توزيع الأدوار عليهم واكتشافه لعدد كبير من الوجوه الجديدة من بين الذين نجحوا نجاحاً باهراً في إقناع المشاهدين ومنافسة كبار الممثلين المشهود لهم بالكفاءة من بين الذين يقاسمونهم بقية أدوار المسلسل. ولعل من بين هذه الوجوه الجديدة في المسلسل، هناك من برز بشكل لا يدعو للشك: فضلاً عن جعفر القاسمي المعروف مسرحياً وكذلك معز التومي فقد لفت الانتباه كل من أحمد الأندلسي ويشري السلطاني وسعيدة السراي وحلمي الديردي (خريج المعهد العالي للفن المسرحي الذي سبق أن تألّق مع "الأسعد بن عبد الله" وفي "رهائن" لعز الدين قنون - مسرح الحمراء) وروضة منصور وأحمد بن علي خريج المعهد العالي للفن المسرحي والمتعود على العمل مع "حنان العيفة" خريجة كلية الحقوق والمتجسّلة على شهادة في المسرح وسبق أن اشتغلت في الإذاعة في قناة 21 وأدّت دور الطيبة في "عودة المنيار" وعملت مع الفرقة الجهوية للمسرح بجنديوبة.

ولكن المفاجأة حصلت في هذا المسلسل من رقيقة بوجدّي التي وفقت في إنتاج نص درامي جيّد وحققت النجاح في الكتابة الدرامية من خلال محاولتها الأولى. فقد فجّرت طاقات تدلّ على قدرات حقيقة في مجال القصص الدرامي وتأليف الحوارات الثرية وفي إتقان الحبكة الدرامية ونسج خيوطها وأحجولاتها.

وسنرى كيف توصلت إلى ذلك وكيف ساعدها المسلماني في النجاح في تجربتها الأولى عندما اختزل الثلاثين حلقة التي كتبها إلى ثمانية عشر حلقة فيها ثراء وتنوع.

بعد أن وعدها بالزواج وأوفى بوعده فحملت منه قبل إشهار الزواج والاكتفاء بعقد القران دون علم أمه "نانا" و"كوثر" مشغلة "عفيفة".

ومن ناحية رابعة، يتعرف "هشيم" "الابن الغني" المتشرد (الذي يطرده أبوه لسوء معاملته لزوجه الثانية وابنتها) على "عايدة" التي ينافسها في حبها "حمزة" النادل الفقير صديق "فاروق". لكن عايدة تخير "هشيم" الشيء الذي يدخلها في علاقة متوترة مع "حمزة". لكن "حمزة" لا ييأس من اكتساب حب "عايدة" فلا تخدمه الأحداث المتلاحقة.

وأمام شح أموال العائلة يسعى أفراد الشلة إلى الانحراف واللجوء إلى الحلول السهلة لكسب المال وفي نفس الوقت الحلول الخطرة: سرقة السيارات والمتاجرة فيها، فتحسن أمورهم المادية ويقتنون السيارات الفخمة ويتمتعون بملذات الحياة (السهر والإنفاق في أفخم المطاعم والعبث الليلية صحية "عايدة" و"عفيفة").

لكن هذا العيش الرغد، الحرام، ينتهي بموت فاروق في حادث سيارة، وهو موت يبدو وكأنه تمهيداً له لاقناعه بأنه هالك لا محالة، ويسجن الثلاثة الآخرين بعد ملاحقتهم من قبل الشرطة وإيقافهم.

فلكل هذه الصراعات نهايات سعيدة بالنسبة "لقوى الخير": "أحلام" و"مفيدة" و"درصاف" و"عفيفة" في المقام الأول و"هشيم" بالرغم من سجنه و"عايدة" في المقام الأخير وهالكاً لقوى الشر: "نادر" الذي عذب قلبه "أحلام" و"درصاف" على حد سواء تلبية لرغباته ونزواته ويحته عن الإثراء و"كوثر" التي لم تقبل بأن يسعد الآخرون مادامت هي شقية: فتأمرت على أفراد عائلتها وعلى "مفيدة" وابنتها "أحلام" وبحثت عن إسعاد ابنتها "درصاف" بفوزها بحب "نادر" وتحطيم آمال "أحلام" وأهملت زوجها "الهادي" وابنها "رستم" فسقطت في نقيض ما سعت إليه. توجد في المسلسل تعسات كثيرة، تراكمت إلى حد الهلاك، أو

تنقلب إلى سعادات. تعاسة "درصاف" التي لم تعرف السعادة إلا عندما اتبعت رأي أبيها "الهادي" وضربت عرض الحائط بأوهام أمها "كوثر"، فقبلت وضعها وسعت لإشباع رغبتها في التعلم فنجحت وأصبحت صابغة معمل خياطة وقيافة ناجح، وتعاسة "حمزة" (الذي حاول إغراق "عايدة" في الرذيلة التي سقطت فيها وحاولت التخلص منها، فهلك هو ونجت هي). ثم تعاسة "نادر" التي تنتهي به في السجن بعد أن غدر به "أحلام" غرق هو وظفرت هي بالسعادة. وكذلك تعاسة "رستم" الذي يجد نفسه فجأة قابعاً في السجن متوهمًا للانتقام من أمه "كوثر" ولا يرى ودًا ولا أوصاحاً إلا من خلال زيارة أبيه الهادي. (انظر الرسم ص 170).

تتألف قصة هذا العمل الدرامي "الليالي البيض" من مجموعة من الصراعات:

أولاً: عقدة كوثر :

الصراع الرئيسي الأول الخفي أو صراع "كوثر" مع أفراد عائلتها من أجل إما التخطيط لجني المال السهل دون بذل جهد أو السعي إلى الاستحواذ بالوراثة الآلية على ثروة "العابد". والعمل بالخصوص على إبقاء أخيها "خالد" وأختها "ندى" في حالة غير انجاب حتى ترث هي وأبنائها الثروة.

فمنذ نعومة أظفارها، وبعد فشلها الذريع في الارتباط بحبها الأول "نجيب"، الذي طرده أبيها، سعت "كوثر" إلى حجب سبل السعادة على الآخرين. فهي تتناور على أخيها "خالد" وتوشي به إلى أبيها ليكتشف أن له علاقة مع "مفيدة" ابنة الخادمة "فاطمة" التي تسكن منزل "سليمان العابد" صعبة ابنتها. فيغناظ الأب لهذه العلاقة الناشئة بين ابنه "خالد" و"مفيدة" ويقرر إرسال ابنه "خالد" إلى الخارج للدراسة.

الطريق إلى...



أهله وليس لها من عائل غيره. ويتضح بعد ذلك أنَّ "مبروكة" لم تكن صادقة، فتغادر خلسة المستشفى وتورط "ندى". وتعرض "ندى" إلى التحقيق مع المفتش "شفيق" (الذي سيصبح زوجها في آخر المسلسل) بشأن الرضيع الذي أهدته أمه "مبروكة" هذه التي كانت نقلتها بسيارتها إلى المستشفى بغية الولادة.

## ثانياً: عقدتا "نادر وأحلام" المرتبطان بعقدة "مفيدة":

وهو الصراع الرئيسي الخفي الثاني: الصراع المشترك بين "نادر" و"أحلام" وعائلتهما مع المصير المحتوم:

"أحلام" هي، من المفروض حتى آخر الحلقة 18، ابنة "مفيدة" من زواجها مع "بلقاسم". عادت "فاطمة" مع ابنتها "مفيدة"، وزوجها "بلقاسم" وحفيدتها "أحلام" إلى تونس بعد أن حصلت "أحلام" على البكالوريا وتم ترسيمها في كلية الطب لمواصلة دراستها وسكنت في حي بأحواز تونس وهو نفس الحي الشعبي الذي تعيش فيه عائلة "علي" و"زكية" وابنه "نادر" الطالب بكلية التصرف والمحاسبات وابنتهما "ببة" التي هجرها زوجها إلى الخارج بغية العمل والإثراء بعد أن أنجب منها طفلاً، و"سميحة" الطالبة في كلية الآداب والعلوم الانسانية.

تبدأ أحداث المسلسل عند تخرج "أحلام" من كلية الطب وارتباطها بعلاقة منذ ثماني سنوات مع "نادر" الذي تخرج من كلية الاقتصاد وفشل في الحصول على عمل. بينما تعود "ببة" للسكن مع والديها وتستعد للطلاق من زوجها الذي قطع كل صلته بها في حين تخرج "سميحة" وتشتغل كمدرسة في مؤسسة دولية لتعليم الكبار وتتعرف صدفة على شاب فيتزوجان. بينما يعود في آخر المسلسل زوج "ببة" فارغ اليدين إلى تونس ويستقر مع زوجته وابنه.

ثم تسعى "كوثر" إلى تحريض أبيها على الخادمة وابنتها حتى تتوصل إلى فرض مغادرتهما للمنزل والعودة النهائية إلى مسقط الرأس في الريف. ثم تتآمر على أختها الصغيرة "ندى" التي كانت ربطت علاقة مع "عادل" فتتدخل بينهما إلى حد إيهامها بأن كلاهما يتفصى من لقاءها. فتمنع "عادل" من الاتصال "بندى" بشتى السبل وتحجب عنها رسائله فتسببها في استلامها وتمزقها وتوهم ندى بأن "عادل" لم يعد يفكر فيها. وتمرض "ندى" وتصاب بخيبة أمل بينما تواصل "كوثر" سعيها لمنع "عادل" من الوصول إليها موهمة إياه بأن "ندى" لم تعد ترغب في لقائه.

وإثر وفاة "سليمان العابد"، يعود "خالد" إلى تونس مصطحباً زوجته الفرنسية "جوليات" ويكشف أن أبيه أفلس قبل وفاته ويبدد كل ثروته. فيؤسس شركة مقاولات ويحالفه الحظ وينجح فتعود "كوثر" التي تزوجت غصبا عنها من "الهادي"، الموظف البسيط، وتنجب منه ولدا (رستم) وبتا (درصاف) على زيارة أخيها خالد من أجل ابتزازه معتقدة أن ما جمعه من مال هو متأث من ثروة أبيها التي لها الحق في مشاركته في إنفاقها. فيحاول خالد إقناعها دون جدوى بذلك. لا يتأخر "خالد" في الإنفاق عليها وتأتي شقة لها ويثابر على مدها بالأموال التي تطالبه بها، متعللة بكثرة نفقات ابنها، العاق والفاشل في الدراسة "رستم"، والبدنية "درصاف" التي ترغمها "كوثر" على الاجتهاد في تخفيض وزنها والإسماك عن استهلاك الحلويات والشوكلاطة وما زاد من الغذاء.

ومن هذه المرحلة تنطلق أحداث "الليالي البيض"، فتواصل كوثر صراعها مع أفراد عائلتها وتمنع زوجة أخيها "جوليات" من تبني الرضيع "حمدي" الذي تعرفت "ندى" على أمه صدفة عندما اعترضت طريقها "مبروكة" وطلبت منها نقلها إلى المستوصف جراء حالة مخاض مدعية أن زوجها ذهب في زيارة

الصراع داخل العائلتين هو من أجل العمل والعيش الكريم. تزوجت "مفيدة" في الريف من أحد أقاربها "بلقاسم" الذي يحمل سراً يبدو من خلاله وكأنه لا علاقة له "بمفيدة" بالمرءة. وهي التي لا تبادل أي شعور وتقضي جل أوقاتها في قراءة القصص التي تقتنيها لها ابنتها "أحلام" من المكتبة بينما يتكفل "بلقاسم" بالإنفاق على شؤون البيت وعلى دراسة ابنته "أحلام" من مداخيل دكانه البسيط بينما تقوم "فاطمة" بشؤون البيت.

تتطوّر العلاقة بين "أحلام" و"نادر". وتسعى العائلتان إلى إعطاء هذه العلاقة صبغة شرعية لكن عدم حصول "نادر" على عمل لم يساعده على التقدم لخطبتها بالرغم من إلحاح والديه. فتسعى "أحلام" بحكم علاقة الحب الناشئة بينهما إلى تشجيع "نادر" على مواصلة التفتيش على شغل بالرغم من حالة الإحباط التي كانت تتنبه. فيوفّق "نادر" في الحصول على عمل في مؤسسة مقاولات: "مؤسسة العابد" صدقة.

من هنا يبدأ الصراع، صراع "كوثر" وصراع عائلي "نادر" و"أحلام" في التداخل والتشابك إلى حد التضارب من أجل مستقبل ابنتها، فيتغيّر "نادر" من جراء مخالطته "لدرصاف" التي رسمتها "خالد" في العمل بالمؤسسة ووضعها في نفس المكتب الذي يعمل به "خالد" وأوصاه بمساعدتها. فيقرّر "نادر" الانفصال من "أحلام" بعد أن كان تقدّم رسمياً لخطبتها بضغط من عائلته منذ أيام قليلة. فتنهار "أحلام" التي استعصى عليها فهم أمر خطيبها "نادر". فيتزوج "نادر" من "درصاف" ابنة "كوثر" طمعاً في ثروة العابد بعد أن أوحى له أن ورثة خالد هم أبناء "كوثر".

### ثالثاً : عقدة الشباب :

الصراع الرئيسي الخفي الثالث لشلة الأصحاب

مع مصيرهم (الضائعون أبناء الأثرياء والشباب المعوز الباحث عن الشغل):

"رستم" (ابن كوثر) و"هشيم" (الذي يدخل في صراع مع زوجة أبيه وابنتها بعد وفاة أمه) و"فاروق" (وحيد أمه الغنية "نانا") و"حمزة" (النازح الفقير الذي لا مأوى له إلا المقهى التي يعمل بها كنادل أو محلّ الميكانيك الذي كان يشتغل به من قبل)، هؤلاء الشبان الأربعة يترددون على نفس المقهى الذي يعمل به "حمزة". وأمام شح أوليائهم في الإنفاق على نزواتهم يدخلون في عمليات سرقة سيارات فخمة يتكفل "حمزة" بعد ذلك ببيعها إلى صاحب الورشة التي كان يشتغل بها. وتعوّدت أيضاً "عايدة" على الجلوس من حين لآخر في نفس المقهى الذي تؤمه شلة السوء. فيتعلّق بها "حمزة" في البداية ثم يتوصل "هشيم" في النهاية إلى الفوز بقلبها. و"عايدة" اسم مستعار لفتاة فقيرة من الأحياء الشعبية الهامشية، غادرت بيتها "القرديري" الذي كانت تعيش به صعبة أمها وأخوتها الصغار الثلاثة من زواج ثان بعد وفاة أبيها. تهرب "عايدة" بسبب تعسف زوج أمها عليها. فتسقط "بنت الشارع" في الرذيلة. لكنّها توهم أمها، عند زيارتها إليها، محمّلة بالفقاه والمال، أنها تشتغل كخادمة في بيت راق وتتحصل على أجرة تخوّل لها الإنفاق عليها وابنتها في غياب زوجها المسجون.

وفي الحقيقة تعيش "عايدة" من خلال علاقة غير شرعية مع رجل مسنّ غني سوّخ لها شقة بغية زيارته للاختلاء بها ثمّ تقضي باقي الوقت في التفسخ والجلوس في المقاهي ممّا مكّنها من ربط علاقة مع "شلة أصحاب السوء". يرتبط "فاروق" من ناحيته بعلاقة مع خادمة "كوثر" "عفيفة" فيحبّها بإخلاص ويقدم على عقد القران بها دون علم أمّه "نانا" (الخفية في المسلسل) و"كوثر" مشغلة "عفيفة". فتحمل منه "عفيفة" ويعوض لها بما جمعه من مال وافر من مساهمته في سرقة السيارات ثم يروي غليله



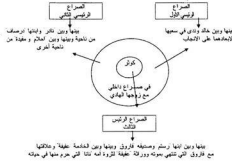
خمرًا في ليلة من ليالي الشلة الحمراء. فثمل وعربد وتنتهي مغامرته بحادث أليم يتسبب في وفاته. وربما انتحر. وفي الأثناء ينفجر صراع بين كل من "حمزة" (الذي ينطلق إلى حياة عائدة الحقيقية وإلى اسمها الحقيقي "فرجانية" ويتبعها ويتعرف على الشقة التي تقطن فيها وعلاقتها بالرجل المسنّ الغني) و"هشيم" (المتهم بعائدة والذي لا علم له بحقيقة أمرها) من أجل الفوز "بعائدة".

وتقرر "عائدة" العودة للعيش مع أمها لكنها تنفاجاً بخروج زوج أمها من السجن فيعنفها ويستحوذ على أموالها فتعود خائبة من جديد إلى شقتها. سرق "حمزة" مفاتيح الشقة واستخرج نسخة منها فأصبح يزورها دون سابق علم ليهدها ويعتفها ويطلب منها الارتباط به. فتوافقه بشرط الزواج منها. فيسخر منها ويرفض اقتراحها لأنه لا يمكنه التزوج من فتاة تعودت على بيع جسدها. فتهرب منه وتغادر الشقة، وبعد عناء كبير في البحث عنها. يلحق بها وقد جاءت خلصة اللقاء "هشيم" فيتهجم عليهما وينشب عراك بينه وبين "هشيم" ويعمد "حمزة" لفضح حقيقة "عائدة" أمام "هشيم" المصدوم.

وعند وصول الشرطة يتم إيقاف "هشيم" و"حمزة" وبعد التحري تكشف الشرطة سر المجموعة ويتم إيقافهم (بمعية "رستم") وسجنهم ومحاكمتهم من أجل السرقة.

\*\*\*

يتبين لنا من خلال محاور هذه العقد أن "كوثر" هي شخصية رئيسية محورية في كل هذه الصراعات، فهي التي تبدأ منها وتنتهي إليها الصراعات. وهي مع كل من "نادر" وابنها "رستم" الشخصيات المتفاعلة أكثر مع "قوى الشر" وفي صدام مع الشخصيات الأخرى الحاملة "لقوى الخير" (خالد، ندى، درصاف، مفيدة، أحلام، عفيفة) وينتهي المسلسل بانتصار قوى الخير على كتلتَي الشر [كوثر ونادر].



لكن هناك شخصيات أخرى تعيش على هامش تحركات "كوثر"، مثال "هشيم" و"عائدة" (فرجانية). وهما شخصيتان تصطدمان مع كتلة الشر "حمزة" من ناحية وزوج أم "فرجانية" من ناحية أخرى. فيعد سجن كل من "هشيم" و"رستم" و"حمزة" نرى "عائدة" تعود "هشيم" في السجن ويقتنعه بالارتباط به. ثم يقنع "هشيم" أبيه بالوقوف إلى جانبه. يقبل أب "هشيم" باحتضان "عائدة" وتشغيلها في مؤسسته كسكرتيرة ريثما يخرج "هشيم" من السجن ويتزوجان. أما "حمزة" فنهايته غابرة لا أثر لها في الخاتمة لأن اليسر له البتة من يقف إلى جانبه، لا ولي ولا صديق وأصدقاء سوء، مثال النادل الذي وشى له بمجيء "فرجانية/عائدة" إلى المقهى، لا يسعون إلا بما تقتضيه مصالحهم. بينما ندرك أن الكراهية بين "رستم" وأمه "كوثر" تكبر إلى حد رفضها زيارته في السجن خلافا لأبيه "الهادي" الذي يأتي لزيارته بانتظام. ويتعرف "هادي" على "علي" الذي يأتي لزيارة ابنه "نادر" المسجون بعد أن ثبت في شأنه التلاعب بالأمانات. ونستغرب في نهاية المسلسل من أن الأيوين لا يقرآن بفعله ابنيهما ويذكران لبعضهما البعض أسبابا بعيدة كل البعد عن حقيقة أمر سجن ابنيهما. بما يدل على أنهما لا يتحملان مسؤوليتيها فيما حدث. وربما اتهمتا بقاءه لئلا يندم تلويت سمعتيها لضمان مستقبل ولديهما.

ويتهي هذا العمل الدرامي التلفزيوني "الليالي البيض". بزواجين: زواج "ندى" بـ "شفيق" وزواج "أحلام" من رئيسها الطبيب "سفيان" بعد أن تطلعت لخزعبلات "نادر" (الذي حاول العودة إليها بعد أن قرر الطلاق من "درصاف") وتتغلب "مفيدة" على "كوثر" وتساهم في إفشاء حقيقة نسب ابنتها "أحلام" إلى "خالد" (الذي كان حاول معها دون جدوى من قبل التأكد من حقيقة أبوتها "لأحلام") مما يحرمه من الإرث مقابل قبولها بالأمر الواقع واحترامها واحترام ابنتها "أحلام" والانقطاع عن نعتها "بالخدم" (البونيشات). وترضخ "كوثر" لإرادة "مفيدة"، وترضخ نحن إلى إرادة كاتبة القصة ومخرجها وفرض حلولها علينا لهذه الصراعات التي كان بالإمكان تصوّر نهاية لها غير مغرقة في السعادة. لأنه ليس دائما للحياة نهايات مسرة كهذه، وهو ما يجعلنا نعتقد أن لهذه الأحداث بقايا لم تفصح عنها الكاتبة بعد.

قضية "أحلام" قضية معقدة، لأنها أحببت طيلة ثماني سنوات "نادر" ولم تستطع التخلص من تعلق قلبها به. فهو حبّها الأول، وفي أغلب الحالات يكون هذا الحب الأول هو أيضا الحب الأخير. فتتعلق أمام الشخص المتيّم بمثل هذا الحب السبل والمناقد وينسُد الأفق وتتعدّد الشخصية وتنتج تذبذبات في السلوكيات تُفقد الشخص الثقة في النفس وبالأخصّ الثقة في الآخرين. ولاحظنا أن "أحلام" تتأبها حالات تيقظ إزاء صدق مشاعر "سفيان" النرجسي الحالم، وإن قبلت الزواج من "سفيان" فكان ذلك بعد تردد وربما أيضا على مضض. ونشاهد ذلك من خلال

ما طرأ من اضطراب عندما تفاجئها بوصول "نادر" إلى القاعة التي احتفلت فيها بحفل زفافها حيث عمد "نادر" إلى تهتة "ندى" و"شفيق" وأهمل تهنئتها هي و"سفيان". فمثل هذه الشخصيات، تتأثر كذلك بحالات "التيقظ" هذه بما يجعلها لا تعرف الطمأنينة لأن لوعة الحب تلسع المشاعر المغدورة لسعا وتفعّل في الشخصية فعلها فتيقظها في حالة تيقظ دائمة تنغمس من خلالها في التعمّد على التوقي من الآخرين والتفوق على الذات.

ولنا مثال ضمّني في تلك العلاقات الفاترة بين "مفيدة" و"بلقاسم" وبين "كوثر" و"الهادي" نتيجة صدمتهما من استحالة ارتباطهما بمن تحبان: خالد بالنسبة "لمفيدة" و"نجيب" بالنسبة "لكوثر".

فربما قصة "أحلام" لا تزال في بدايتها، كما استسلام "كوثر" لإرادة "مفيدة" ربّما لا تكون إلا مناورة منها لأن أمثال "كوثر" لا يستسلمون بهذه السهولة لخصومهم، وانتصار "جوليات" (زوجة خالد) على "كوثر" بعد أن نجحت في تبني "حمدي" ودعوة أمّة "مبروكة" للمكوث بجانبه في البيت، وربما تكون له تطوّرات أخرى تفعل فيها "كوثر" فعلة من فاعلاتها "الدنيّة". وربما وربما... هناك نقاط استفهام عديدة لا يوجد لها جواب إلا في جزء ثان لهذه القصة التي تابعها بشغف جمهور المشاهدين واستحوذت على اهتماماتهم وفضولهم. ننظر إذن البقية من كاتبة درامية أثبتت بهذا العمل الأول قدرات تتم عن موهبة وعن دراية بالفنّ الدرامي التلفزيوني. فهنيئا للفنّ الدرامي بها.

# قراءة في مسيرة التجربة المسرحية التونسية

عبد الحكيم علي

## رحلة الرواد :

وتمحورت الفرجة حول النص الذي - يلامس الأصالة - منيعه يبسر وجدان المتلقي في ملهاة تروّج عن النفس، أو مأساة تذكر بمآثر الأجداد وأمجادهم وتحثّ الهمم لاسترداد الحرية المسلوبة في تلك الحقبة. ولقي صدى الباث رجعه من المتقبل المتلهف لسماع مثل هذا الخطاب بشكله الحميمي الذي لا يضاهيه إلقاء شعر أو قصّ رواية أو كتابة مقال صحفي، ممّا يفسر سرعة التحام هذا الفعل الثقافي بالفضال السيامي في بدايات القرن العشرين. ورغم نيل المقاصد والغايات، فإن رحلة الرواد المسرحية الأولى لو تتوغّل بعيدا في تسلقّ شعاب الطود المسرحي وهذا لا يقلل من شأن مبادرتها في البعث والتأسيس للبيئة مسرحية توارثتها الأجيال اللاحقة بلغت في الستينات مرحلة تستأهل التقييم بالمقاييس المسرحية المتعارفة.

وكذا أمكن للرواد في هذه المرحلة تسلقّ درجات عالية في سلم الإبداع وقد فتقت بصيرتهم لتكوين الفرجة ذات النسيج المتألف ما بين القيم الجمالية المصممة في الفضاء الركحي وبناء الصور وانصهارها مع القيم الفكرية في بناء درامي يتمحور حول أهم مميزات هذا الفن الرابع وهو الصراع.

مرّ على بداية الرحلة المسرحية في بلادنا زهاء القرن من الزمان، اختار الرواد هذا الشكل التعبيري الوافد عليهم لا تقليدا محضا، وإنما لتوافق بعض عناصر هذا الشكل التعبيري مع المخزون الحضاري والموروث الثقافي لديهم مثل الخطابة ومكوناتها البلاغية في التعبير والأداء نثرا وشعرا.

كما أن رواية الحكايا والأساطير بدقة الوصف الشفاهي الذي تتصافر معه الحركات الجسدية وتقاسيم الوجه، وهي من مقومات الأداء في التمثيل، كانت لديهم متناولة ومألوفة. ومجمل هذه العناصر التي لوتتوفى إلى توليد الفرجة المسرحية سابقا وجدت لها مواطن في مفاصل هذا الهيكل التعبيري والمستورد.

وبدأت الفرجة المسرحية مع هؤلاء الرواد تخطو - ككل مولود جديد - خطواتها الأولى مقلدة المعالم الكبرى للتركيبة الشكلية لهذا الفن، كتقسيم الفضاء الركحي، واستعمال الديكور، وتصميم الملابس والقيافة. إلا أن العنصر الذي حاز الاهتمام الأكبر في هذه المرحلة هو المضمون الفكري لهذه الفرجة إذ فيه توظف الأدوات الأصلية والمعهود كالإلقاء في جمالية الخطاب والبلاغة في صياغة الحوارات.

## المستكشفون والصراع والتأسيس :

ولأن الصراع هو من جوهر الحياة يتعدد متوالدا في كل مجالاتها، فإن رواد المسرحيين في الستينات وقفوا عند هذه الأبعاد للفن المسرحي فانكبوا على صنع الفرجة بمكوناتها الفنية والفكرية إما نقلا عبر الاقتباس والترجمة أو توليدا وتوليفا في محاكاة للأشكال الغربية كلاسيكية كانت أم حديثة، بمضامين عالمية في أوعية لغوية دارجة محلية أو فصحي، بلغت التميز من حيث اكتسابها لخصوصيات الهوية التي تتناولها للمشاكل المحلية والوطنية أو القومية. ولعل عقدي الستينات والسبعينات مثالا المرحلة التي بلغ فيها الهاجس المسرحي أوجه متفشيا في المعاهد والجامعات علاوة على التجربة المؤسسة التي استمرت في مثابرتها متقدمة أشواطاً في صنع الفرجة الإحترافية معتبة الطريق أمام التواقين للإلتحاق بركب هذه القافلة الفكرية الفنية. وتم بفضل هذه الجهود بحث الفرق المسرحية الجهوية بدعم من السلط الجهوية والمركزية.

وعزز بحث المعهد العالي للفن المسرحي هذا التوجه الثقافي، ليعوض مدرسة التمثيل التي تخرج فيها العديد من رجالات المسرح والمثّلين لهذا الفن داخل المؤسسات التربوية.

كان منهل الحركة المسرحية طيلة العقدين غزيرا، فأوجه التجلّات الفكرية متعددة في هذه الحقبة ممّا وفر كمّا من المواضيع المتناولة تستجيب لانتظارات المتفرجين على اختلاف فئاتهم ومشاريهم الفكرية، فاستلهم المسرحيون والطلبة والتلاميذ مواضيع مسرحياتهم من الإحباط العربي بعد هزيمة 67 وما يتصل بهذه القضية القومية من أمان مستقبلية تغذيها أمجاد الأجداد صانعي البطولات والانتصارات في الماضي.

كما كان للاشتراكية والشيوعية بريق يغوي للتناول لما فيه من تأثيرات العدل والإنصاف والتحرر من

عبودية الإقطاع ورأس المال والمواضيع المتصلة بهذا التوجه عديدة ومتنوعة وأساليب تناولها متوفرة، فإما رمزية مطبقة إلى الحدّ السريالي والعبيثي أو واقعية إلى حدّ التصريح واستعمال الخطاب المباشر والشعارات التي تستهوي الكثيرين في تلك الحقبة.

كما أنّ التحولات الاقتصادية والاجتماعية كانت مرصودة من قبل المسرحيين فتناولوها إما تلميحاً من خلال النصوص المترجمة أو المقتبسة عنها وإما تأليفاً لنصوص مبتكرة. واصلت القافلة المسرحية مسيرتها دون ظهور الخط الفاصل ما بين الغث والسمين في إنتاجها، وبالتوازي بدأ المشروع المهني للمحترفين يتبلور إلى حدّ استصدار قانون المهن الدرامية. وعرفت عشرية الثمانينات إجراءات إدارية يعسر تقييمها مجردة في حدّ ذاتها، إلا أنّ تداعياتها اللائقة كانت مؤثرة في خط ترحال القافلة المسرحية على مستوى الانتشار. ويمكن تعدادها كما يلي :

### التداعيات :

1- بحث المسرح الوطني سنة 1983، ويعدّ ذلك كسبا مؤسّساتيا يتوّج مرحلة التأسيس إلا أن طفرة التوّج لتجديده آل إلى استقطاب عدد مهمّ من الكفاءات التي كانت تغذي الجذوة المسرحية الجهوية.

وسيمثل التحاق هؤلاء بالمسرح الوطني واحداً من الأساليب الموضوعية لتطور الحركة المسرحية في الجهات لاحقاً.

2 - تحديد مجالات التدخل لمنظمة الشبيبة المدرسية داخل المؤسسات التربوية. وكان لهذا الإجراء الانعكاس السلبي على الحركة المسرحية التلمّذية والذي سينجرّ عنه لاحقاً فتور في الحركة المسرحية الطلابية والجمعيات المسرحية في قطاع الهواة.

### العاصفة الفكرية عالميا ومؤثراتها :

إنها العاصفة الفكرية السياسية العالمية التي لم تهدأ بعد وتداعياتها يصعب حصرها في الوقت الراهن إلا أنَّ القافلة المسرحية لم تواجه فحسب هذه الأزمة الكونية لتوليد الخطاب الفني والفكري المؤمل، بل واجهت مصاعب أخرى.

ففي التسعينات تقلص عدد الفرق المسرحية الجهوية وتم في المقابل بحث عدد من مراكز الفنون الدرامية.

وبالتوازي تمكنت مؤسسة المسرح الوطني من استصدار قانونها الأساسي، ورغم الجهد الحثيث في الاعتناء بالبنية الأساسية والتجهيزات فقد حددت لنفسها حجما قد لا يتجاوز حجم الشركات المسرحية الخاصة على مستوى الإنتاج وتوزيعه وانتداب الممثلين والتقنيين. كما تم في مطلع هذه العشرة إلحاق أغلب أساتذة المسرح بوزارة التربية ليصبح الأصل في عملهم تدريس المسرح في قاعات عادية والاستثناء تنشيط النادي المسرحي.

ولا يزال الأمل معقودا في الاستثمار الأجدى لأساتذة الممثلين من خلال توفير المناهج والأدلة التي تيسر تحقيق هذا الهدف.

في هذا السياق، استمرّ المعهد العالي للفن المسرحي يكون الخريجين في شعبي الإنتاج والإخراج ليؤجّه اهتمامه حاليا إلى التدريس وتزويد الطلبة بالمسالك البيداغوجية الضرورية للقيام بمهامهم في المؤسسة التربوية.

### بداية قرن جديد :

ويطوي القرن العشرين آخر صفحاته بما تضمته من تحولات فكرية وفنية، ليمثل ثالث الفضائيات التلفزية التي استقطبت جماهير المتفرجين بملفات إخبارية وفكرية وأعمال درامية مختلفة تغني بصورها

3 - تنامي الشركات المسرحية الخاصة وهي في أغلب الأحيان شركات عائلية أو فردية، تحولت بمقتضاها عديد الفرق الهاوية إلى شركات خاصة لتغتم ممّا يؤفره صندوق الدعم لهذا القطاع وتنعم بمفعول هذا الإطار القانوني المستحدث. وبناء على ذلك لم تعد الفواصل واضحة ما بين الهواة والمحترفين. وأصبح الإنتاج المسرحي يضبط بمقاييس تستجيب للشروط الكلية لاستحقاق الدعم من أجل توفير الربح وهو الهاجس الأول الذي سيؤثر لاحقا على المردود الفني والفكري للإبداع المسرحي.

4 - إصدار قانون إلغاء تأشيرة النص المسرحي التي كانت وجوبية قبل إنجاز الفرجة المسرحية. ويجد هذا القانون مبرر إصداره في تكريس مناخ سياسي يتسم بحرية الرأي كان ذلك سنة 1988، إلا أنَّ هذا الإجراء شجّع على تسرب كم هائل من النصوص يحرّرها من لم تتضح مؤهلاته في هذا المجال أو من غابت عنه مجاهل بناء النص المسرحي بمكوناته الفنية والفكرية. وعلى هذا الحال تصل القافلة المسرحية إلى السواتس التسعين، إذ تشهد الساحة الدولية أحداثا كان لها تأثيرها في الفكر العالمي يرمته وخاصة في وجدان المثقفين والمفكرين والفنانين عامة. ورجل المسرح في تونس ليس بمنأى عن هذه التغييرات الفكرية والجغرافية والسياسية : فسقوط جدار برلين، وتفتت إمبراطورية الاتحاد السوفياتي وانفجار البلقان واندلاع الحرب في الخليج واستفحال ظلم الصهاينة وطغيانهم في فلسطين وغير ذلك من الأحداث العالمية.

هذه الأحداث كان لها أثرها في ارتباك مضامين الخطاب المسرحي الذي اكتنفته الضبابية، فما كان ثابتا في العقول وفي الوجدان يصيبه السوس فجأة ناخرا جذوره. وعلى هذا الأساس تداخلت الحقائق بظلالها وتآكلت الموازين والمعايير فاختلطت المفاهيم وتمططت مدلولاتها ليعسر الفصل بين الفضائل والذرائل.

عن الفرجة المسرحية، مظهرًا آخر من مظاهر التحدي أضحى بموجه المسرحي يلهث نحو استقطاب الجماهير.

وتحوّلت المضامين المسرحية إلى دغدغات نزل بعضها إلى الإسفاف والتهريج لتحريك بعض رغبات المتفرجين.

والحاصل أن تزدى المسرح في تحديات لم يحسب لها حساب. وما يزيد الطين بلة، تجاهل النقاد والمثقفين شبه الكامل لهذه الظاهرة، فيما تقف وزارة الثقافة والمحافظة على التراث داعما أساسيًا لصيرورة هذا الفعل الثقافي بهناته ومعوقاته بمزيد الدعم والاهتمام بهذا القطاع.

واللافت للانتباه أن امتزجت السنوات التي عرف فيها المسرح مصاعب وتحديات بتصاعد الدعم المادي له من قبل وزارة الإشراف، بغاية إعطاء دفع جديد. فحريّ برجال المسرح أن يقفوا وقفة التأمل المجردة من الأنانية والتوقع الذاتي، للانخراط بجذ

وبصيرة في المشروع الحضاري الأجدى من أجل استشراف الغد الأفضل.

في الختام، يجدر طرح الأسئلة التالية، عسى أن يكون الجواب عنها مساعدًا على دفع العمل المسرحي إلى آفاق أرحب، ومستقبل أفضل:

1 - أي خطاب يلائم من ناحية النص والعرض المرحلة الراهنة ويستجيب للانتظارات الحقيقية لعموم المتفرجين؟

2 - هل بإمكان المسرح أن يستمرّ مستقلًا باعتباره فرجة ركحية أم عليه أن يقطع أساليبه الفنية لضمان بقاءه عبر الوسائل السمعية البصرية؟

3 - ما هي الصيغ المثلى لدعم الإنتاج المسرحي على المستوى الوطني كمًا وكيفًا؟

4 - أي تصميم يعتمد لرسم خارطة الهياكل المسرحية لتوضيح مداها في المجالات القانونية : هادوية كانت أم محترفة ؟

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# حركة المسرح التونسي المعاصر

حسين التهواجي

## I - بدايات المسرح الإفريقي - الروماني:

في مواسم القطاف والأصاحي كانت تعرض ألوان الملاهي وأرهاط المآسي الإنسانية.

يجلس وجهاء القوم في المقاعد الأمامية لمسرح "بولاريجا" وخلفهم تختلط كل الطبقات وبإمكان الزوج مشاهدة الواقع مجاناً حتى نهاية المشهد، ولكن وقفاً بمقتضى مرسوم يمنعهم حق الجلوس !

تشرط الأدوار الدرامية أن يتعلم التمثيل حذاء عالي الكعب، للتأثير والمهابة. وبخصوص العروض الهزلية يتعين على المهرج أن يقلد المرأة وأن يجسد الذكورة بالنحت الخشبي، ولكن يمنع عليه تقمص الرداء الأرجواني لأنه من كبرياء القباصة.

كان الجمهور يصخب ويزهو برقاع أثواب المهرج في زيتته الخادعة، السروال متنفخ والصدار فضفاض، والخف واطى من وبر الأرانب للتحقير مع رأس حلقة ترمى عليها أحياناً حبات الفواكه والنقود من طرف المشاهدين.

والصورة تقريبا تشابه مع حياة البهلوان في يومنا هذا.

كان التشريع الروماني يشدد العقاب على الهجاء السياسي بالتعذيب أو بإسقاط الحقوق المدنية للممثل ومقابل ذلك يسمح للجماعات المسرحية وما تضم من

مشقفين ومتحركات وخريجي مدرسة أثينا، بتجسيم حفلة "لوبيركاليا" Luperclia وهو طقس مسرحي إباحي صعب الأداء، تطلق فيه الأجساد بدم الماعز، وتطلى باللبن كإشارة بحسب التحليل النفسي، إلى اختراق العذرية لغرض الحرث والإنجاب، حيث لا أحد يجزؤ أن يقاسم النساء مقاعدهن الخلفية وهن يثرثن أو يهددن رضيعاً، مع الأوز، وربما قامت غادة شقراء تطلب من الممثل أن يعيد النكتة الهادفة، أو الجملة الأدبية الرشيدة.

عند نهاية العرض يخرج الملقن للتحية على ركح قرطاج، وإلقاء العبارة التالية "والآن فليصق الحضور" بناء على ما خلفه الكاتب بوليوس تيرنتيو Publius Terentius من شذرات وأخبار متفرقة، وللتذكير فهو إفريقي الأصل من مواليد قرطاج (184 ق م) مشهور في المدونة الرومانية بمسرحية أندريا.

يمكن لنا حوصلة المواضيع في تجارة المراكب وهي تتأرجح زهاو بعد أن ملئت بالطرائد من أذرع الفتيان والقراصنة، دون أن تغفل البنائين وهم يرفعون الصخر جسوراً ومعابد للغناء.

وهل تكتمل اللوحة إن لم نمتّع الأحداق بأحلام عاشقة ساهرة تبكي وتبسم جنب قنديل الحجر في

حفل فلورا. كان بوبليوس يناقش الجمهور في مسائل الإيمان : أجزم معكم أنه ثمة آلهة غير أنها لا تكثرث بما يقتضيه البشر إن هي إلا أبطال موتى خلدتها الشعب ليخلق عقيدة تبتكر الأمل ولا تتركز إلى عادة اليأس المتحجر.

بلغ المسرح الإفريقي رتبة الفنن في صنع أقتنة ثلاثم بقسماتها طبيعة الدور ومزاج الشخصية، وإذا غابت الخليفة، ظهرت الحقيقة، وهي من أفكار التماهي المبكرة، إذ جعلت من الحفل غابة رموز وإيحاءات ينشط لها خيال المتفرج بالتأويل، وقد أحيط الركح من الخارج بالجرار والخوابي، حصرا للصوت وتيسيرا للنطق في هواء يلعب الإلقاء ويزيد من رجوع الصدى.

كان يعنى بالإضاءة على اعتبارها أهم عنصر في تقنية المسرح، وقناد مشاعل تنعطف نصف دائرة فيما تتراقص الظلال على أصباغ الوجوه والشعور المستعارة.

وفي وقت معلوم يلعب القمر دورا طبيعيا، كذلك الشمس في عروض الساعة الرابعة على ركح "دقة" يأتونها من مسالك الروابي الخضراء لقضاء الأمانتي.

لقد جعلوا المسرح على أعمدة ذات رؤوس وشرفات ومحارب في الهواء لتصوغ في النهاية كوكبا مستدارا بهيأة فلك الزهرة الطالعة في زرقة المتوسط، المؤتلفة في جوهر لباله. تلازم بيئتها المفتوح على أقاليم البحر وهو في التشبيه حوض ييضوي عملاق تفردت به فنون عمارة إيطاليا وفاء للمعبودة فينوس جالبة النماء وصانعة الجمال.

عرفت سطوح المدرجات قصبات معدنية مثبتة على الجنيات من أعلى، تعمل بمضخة حيث تقدم للجمهور في حفر مرمية منقورة، أكواب فخار من الأنبيذة الخفيفة وشراب الغلال، هدية بسيطة من مدير المسرح والبطل في ذات الوقت، لجلب القوم بغية الشهرة والتميّز بمواقف درامية ليس فيها نمام كاذب، ولا متبرّجة خبيثة تزيد

من ميوعة الحوار واللغة المسماة آنذاك "ساتوري" هي خليط من كلام البحارة المغامرين والأمازيغ واللهجات التسكانية، من هذه الأبجدية المشربة صورا وموسيقى جاءت لفظة - Personae - وتعني القناع، أغلب هذه الكتابات نقشت على رقوق جلدية مدبوغة والأواح مطلية بالشمع.

أردت لهذه البسطة أن تكون متواشجة وحركية المسرح التونسي الزاهن التي سأرصدها من خلال مواكبة عدد من الإبداعات الركحية سواء في مهرجان المسرح الحديث بالقيروان أو في المسرح البلدي بالعاصمة.

وهل تنسى مرايا البهو الرخامي بهذا المعلم العتيق وجوه الزائرين القدامى أمثال سليمان قرداحي سنة ظهور التمثيل ببلادنا أي مع انبعث شخصيات تحمل خصال هارون الرشيد، ومعاني صلاح الدين الأيوبي، وغيره عظيم، وفلسفة هاملت، ودلال ولادة المولع بتقليها، سلامة حجازي، هو أيضا له صولات على المسارح التونسية مع العنقري اللبناني جورج أبيض.

أذكر أن نشيدا مسرحيا كتبه الشاعر محمد الفائز، كان يهتف به الرواد الأوائل مثل حسن الزمرلي والشاذلي جعفرورة وعمر خلفه، عقب الانتهاء من كل عرض مسرحي واحتفاء بالنجاح الجماهيري في نبرة إخاء وعزم لا يلين :

نحن حفاظ حمى الفصحى على مر الزمان

نخدم الفن وبالتمثيل نسعى للامام

فتنا فنّ جميل

علمنا علم جزيل

كله أدب جليل

يبقى مدى الأيام

نخدم المسرح نعليه إلى أسمى مكان

كي نراه ساطعا كاليدر في أوج التمام



فَتَنَا فَنَ جَلِيل  
نَعِمَ مَا أَبْقَى الْعَرَبُ  
فَانْبُذُوا كُلَّ دَخِيلٍ  
تَوْنَسُ مَهْدُ الْأَدَبِ

المسرحية بكثير من الوسامة من خلال المعزوفات التي رافقت العرض على حساب النص المأخوذ بطريقة الحديث في النوم، وبالتالي الاقتراب من الهستيريا بما هي متنفس يثير التعاطف ويؤثر في القاعة.

ولا غرابة أن تعاونت الكاتبة عند إنشاء الحوار مع العالم النفساني "الهاشمي الضاوي" وهو صاحب مؤلفات وتجارب، أضف إلى ذلك إقحامها منظومة اللسانيات في السياق التمثيلي، وما تفترضه من نسق ذهني قد يذهب بالتسليّة من المسرح، ليحلّ محله البرود الهادئ عند حاجز يشكل الديكور الذي أسعفه بعده التجريدي، كسب الرضا والتفهم لأنه قريب من مستخدمات العيادة النفسية أثناء الكشف، والحديث الدائر بين شاب فاقده للذاكرة جزءاً حادث أنلف معه أمواله وعقله، وعزباء مثقفة التقيا صدفة بانتظار قطار الضواحي، أشفقت عليه وأسكنته ركناً من بيتها ريشما يستعيد وعيه، وإن هي إلا ذريعة للتواصل والانفعال بارتداء أحدث موضة كلغة جسد حيّ لا غيب يحجب توبّه، تراه ينتنى من تلقاء نفس تتعذب، وبدوره يقسو على المتأمل غير جدلية متوترة غابيتها الطلوع من قاع اليأس إلى مناقذ مفتوحة حسب السينوغرافيا التي صمّمها الفنان محمد إدريس، فهي نتاج تجربة خاصّة وحرّة.

عبرت عن الأصل في تفكيره من القيم والمثل وجلبت مباحث الشرق الأقصى وهي بحق خدمة للذوق، هاهو ينتفض في صياغة جديدة تتفع من بدائع مورييس بيجار وبافاروتي وماير هولد ... بأسلوب لا يخفي أساه من عالم يملئ على الناس الشقاء، تقدمه بلباقة بالغة، حداثّة معادية للمدينة الفاضلة، هذا ما تعبّر عنه المسرحية بنطق الكن متلعثم عن قصد إبرازاً لحرية القول المشوّهة نفسياً على وجه الأرض.

مع ذلك يظل محمد إدريس التفازلي في معاناته، يبدو له الصبح القريب بهياة طفل بهيّ ينادي من غرفة توليد. ساعة ونصف - تمثيل نعمان حمدة نضال قيفة، موسيقى سليم العسكري.

## II - علامات ركيحة حديثة :

لا تزال الأسماء الفنية تتجدد ولدينا الآن شباب ملهم يلم جيداً بملكات الحفظ وبراعة التّمص وهيبة الحضور في ساحة تموج بالتجارب المتقدّمة نحو توظيف التقنيات الحديثة واستدراجها إلى الخشبة من منظور علمي صرف، وهو دليل على مدنية عالية يمكن أن نستشفها من عدّة أعمال مسرحية منجزة هي على التوالي :

### ساعة ونصف بعدي أنا،

إنتاج المسرح الوطني 2007 :

عنوان غامض وطريف يعني مدة مباراة رياضية لن تقع حسب ما أفادني به كاتبة النص، نضال قيفة، بحكم شغفها وتخصصها في تدريس مادة اللسانيات بالجامعة التونسية، جاء الحوار بين الشخصيتين ساكناً طيلة العرض وهو طور من أطوار الارتياض الذهني كما أرادته الكاتبة وفاء لفكرة جديدة تعمل على إدراجها في سياق الأحداث، ألا وهي السيمولوجيا، وهو ما يجعلها تجازف بعنصر الفرجة كإمتاع وشرط جوهري في أي عمل فني.

إذ من كرامات المبدع أن يغدق على المتفرّج شتى اللطائف في ما يعرض إليه حتى لا يعود خائباً ينوء تحت أعباء الرموز الفنية، وإن كانت جدّ متناغمة تبجلّ العقل على الذوق في تجريدية لا تتجلى الأشياء على شاشاتها، وكأنني بها دعوة إلى المحو، وهي من التأثيرات التي شاعت في الفن الفطري المعاصر عربياً كان أم غربياً، ورغم الحسّ الشفيف الذي يسم

بدأت المسرحية بإعصار صارخ جارح، يبعث على الانبهاه والذعر، يليه نفخ على ناي تخللته رقصات هفهافة، في خفة ألفة الساحلي، وكأنني بها تهين لظهور طيف يتمطى في رداء أسود راح يسائل الجمهور، ما الساعة الآن ؟ ومن أكون في اعتقادكم ؟ هي خدعة بصرية تتجلى في سرابها الممثلة حليلة داود، تسرد يوميات مجنون للكاتب الروسي نيكولا غوغول.

وقفت بكامل اعتدادها تطلق زوبعة من أخطاء تطاردها عبر الأيام، وأحيانا ترتجل المسافة ارتجال الراوي الذي لا يعرف القصة أين ستنهي ولا المتفرج يدري، وهكذا يحمل الأسلوب في مساره خاتمة فصل مشوق يوصل إلى حالة هدوء بارد الأعصاب. تعدّ هذه الطريقة في النقد الركيحي ضربا من التعقل يتلقاه المتفرج لدى عودته من حفل الظنون إلى جادة المنطق في الحياة. أشير إلى أن الأستاذ سمير العيادي وهو المخرج والمقتبس قد أفرغ النص الأصلي من وقائع القرن التاسع عشر، ليشحبه بهامس حديثة تصعب مواجهة أهوالها بعواطف قلب الحمام.

يتصبب الديكور أمام الأعين صندوقا أسود متعدد الاختصاصات يؤدي وظيفة منصة عالية للخطابة كما يتحوّل إلى جهاز كمبيوتر وآلة بيانو.

في القسم الثاني سادت روح دكناء على باقي المسرحية رغم جودة التمثيل والصور المبتكرة ركيحا وهي من فوائد تجربة السينما والتلفزة التي خاضها سمير العيادي في سياق مسرحي مزدوج يجمع الموال البدوي إلى نغمات الأوبرا ضمن حركة متموجة لا تعرف مستقرّا في خليط الاحتمالات هذا يتبدّل المقعد الوثير إلى كرسي عجوز كسيحة، وهذا الاستيهام حسب المشاهدة قد عوض الطرفة والدعابات وإن كانت حاضرة يصنعها أصحاب المواهب على شاكلة التهكم المحبوب عبد اللطيف خير الدين.

إن غياب الانزياحات المتعلقة بالهذيان والخوف

في النص الأصلي، جعل المسرحية مجزأة إلى لوحات على غرار الظهور المبالغ لرأسين آدميتين مذعورتين طلعتا من سلة القمامة ! فالمنظر يحيلنا مباشرة إلى مشهد من مسرحية نهاية اللعبة للمكاتب العبي صامويل بيكيت واللقطة مشهورة حتى فوتوغرافيا، أترأه التأثر بالمخرج روجي بلان ؟

صخب وعزيمة أجساد تتمرّغ بين شهوة الوجود والتطهر في جو سوداوي شبيه بالتعازي يختلط فيه دخان الغليون بالأجراس القديمة في هدير زمن العولمة.

ينبغي أن نكون قادرين على تبديل وحشة النجيب والمناحة التي انتهت بها المواقف إلى بارقة أمل.

### حصان الريح - شركة زاد للفنون :

إن أي تعبير للطفل ينطوي في توجهه على بعدين متلازمين، الأول يختص بالصورة المحدثة للتشويق والإثارة، والثاني يتعلّق بالمعنى أو المغزى على قدر عقول الصبيان لأنه يشدّد التخيل والاستنتاج، وعلى هذا النحو يشارك الطفل تفسير ماحوله بذكاء كامن في شخصيته المثقلة مع كل مشهد يتجلى.

حصان الريح المجنّح بالأطفال جاءت مواقفه حافلة بمعاني الربيع تجمع الايقاع إلى الحركة التعبيرية المتجدّدة ابتداء باللوحة الحروفية الكبيرة.

ارتكزت على طول الركح وإن شئنا بين ستارتين لتختزل ديكورا بأكمله، وكلما اقتضى السياق تخفي في عاصفة البحر المزدب والريح الهوجاء، وهو من المشاهد التي أحبها الصغار لما فيها من براعة تصويرية بأحدث المؤثرات. يتبدّل المشهد مع إسدال رداء حريري يصير بدوره شاشة خيال الظل على اعتبار أن التنوّع استشراف يتعدّز التخلي عنه في الايقاع المستأنف.

وصلت رسالة المسرحية بأسلوب جسّمه ممثل شاب داخل جسم عملاق في بدلة تونسية (مشموم، كدرون، وبلغة) ظل طيلة العرض جانب الستارة للتناظر

مع الحصان السماوي وهو ما أسعد الجمهور في صباح تونس مطر. ربما بمحبة طبيعية قدّم لنا رجل المسرح والسينما "جمال العروي" فتأ يعلم الطفل أين ينتهي الواقع، ومن أين تبدأ الخطوة الأولى للراوي كحالم منوم للأطفال وهذا ما يذكي الفطنة ويبعث حس المتابعة ولا ننسى أن التقمص مثير لذات الطفل ودافع لها على السرور، وإن شئنا التذكّر بحكم رسوخ المشاهد في حافظته والاعتزاز بها أثناء تبادل الحديث عن المسرح في الأعياد والرحلات.

كتب فصول النص الشاعر منصف المزغني وحمله بعدا بصريا ساعد المخرج على الاستمارة وإعادة تشخيصه مع الإضافة من ثياب حافلة بالألوان وشمسيات لها تدويم على الركح بأيدي ممثلات حسان.

مسرحية أشبه بحلم يقظة تصفو معها الحياة ساعة، فيها يتجرد الصغار أهواء للنسيان والتذكّار من زمن مقبل.

### طائر المينرفا - ارتيس للإنتاج :

بين أعراف مجتمع يتهدّم وآخر ينهض، بدأ طائر المينرفا بموسيقى حادة مثل طلقات الرصاص مع "مارش" عسكري يخرج إثره الممثلون من القاعة المعتمّة تجاه الركح في حديث يتعلّق بالحب والعمور ومشاكل المطبخ، أثناء ذلك يمكن للمتمرّج أن يفهم قصة هذه الأسرة الأرستقراطية العريقة تنعم في القرو والبراء.

وبالمناسبة كانت ملابس الدانتيل في منتهى التناسق حينما تفرّ الصورة من إطارها، مع ذلك يتهدد العائلة هاجس بيع الدار والبستان لأفقر شخص مكر يحلم بجعلها عمارة للإيجار وحوانيت للكراء في إشارة للتحوّلات التي لم ينج منها مجتمع، ومع احتدام الصراع الدرامي مجسّما في الانفعال والبكاء على مباح الحياة الغابرة، يعلو النسق الركحي ثم ينخفض فاسحا المجال إلى رقصات الفالز ونغمات الكونسرتو،

تتخللها غزلية نزقة صيغت بحركات ساهمت في خفة العرض دون إحساس بالرتابة ناهيك وأن صاحبة البيت وهي العائدة من أوروبا قد أنفقت ثروتها في اقتناء الباذخ وفي تسديد ديون زوج عريب غرق في الأحلام حتى مات كمدا.

لولا عازفات القيثارة في لباسهن الأبيض والثلج المنهمر على حياة النفاختات المتساقطة، لسقط العرض وضاع المعنى.

أشير إلى أن صباح بوزويّة، اقتبست نصّها بتصرف عن مسرحية بستان الكرّز للكاتب الروسي الكبير "أنطوان تشيخوف" لما في المواقف الركحية من تشابه بين الأمم وإن اختلفت عقائدها.

واحدة من المآخذ التي لا تخدم المسرحية، هي الإفراط بخصوص استعمال اللغة الأجنبية أثناء الحوار والإكثار من الفقهات عمدا، لأن المنهج الجمالي الذي سلكه المخرج لا يلائم الدعابات اللفظية المتضاربة مع الأرائك والأنغام والكتاب المفتوح على خزنة الغرفة في أوائل القرن العشرين، وإن كان عرض المينرفا أتى خاليا من المقايح الكلامية.

وأفضل ما يميّز هذا العمل هو التوازن الركحي، إذ قلّما رأى المشاهد تضاربا مخلا في صفوف الممثلين يتحارسون على التناظر بالتناوب المطلوب في حلم أصباغ تمثيلية زاهية، زهو أوراق الكرّز حين يتفتح.

سبق وأن قدمت الفرق المحترفة بعض مسرحيات هذا المؤلف منها الخال فانيا إخراج محسن الخماري، والشقيقات الثلاث ورسائل ممسحة، مينرفا إخراج سليم الصنهاجي.

### رهائن - إنتاج الحمراء :

ساعة وعشر دقائق من الرقص والهزيان المحموم يتداوله بالتقاطع ستة ممثلين في أبواب رمادية وقميصين أحمرين تعبيرا عن الخيبات والرغبة الحارقة في النجاح

وتثير الأعصاب وهي في جوهرها محبة للحياة تتعاطف مع قضايا الطبيعة وعلى رأسها طبقة الأوزون.

### عطش الليالي - شركة فاصل للإنتاج

لغة عادية لا حلاوة فيها أرادها المخرج نسفا جديدا وسياقا للعمل، وفي الحقيقة هي لا تخلو من النحت والتشذيب حتى أنها تبدو اعتباطية للرائي في تضارب مع المستخدمات التي نراها متناثرة في دائرة ضوء كبيرة أدت وظفتها لحن من الزمن ثم انطلقت في بهرة أربع كشافات ضوئية تعلو الركح وهي طريقة عرفت بها المدرسة الألمانية مع بريشت وماكس فريش.

ملفات بيضاء على مكتب أبيض لا تباين فيه ولا تضاد؛ وهو توجه ينذ التقابل بصريح العبارة التي تفوّهت بها الممثلة على خشبة. تمضغ اللبان بتزق يستفر الحريف المواطن حيث لا شغل له غير مرادة السكرية الخلوب في حضورها الركحي، فجأة مجنون عار يخرج علينا من خاتم شيبك لييك يقدم الحلول لكل متأزم أوهكذا يزعم في فصل كامل ظل يبحث عن المطربة مع سيد مجهول داخل حكاية أرادها البهيم أن تكون غير مفهومة ولك أن تتخيل ما شئت بخصوص المكتب المنتصب جانب الركح، أهو إداري أم طبي ؟ ولماذا أرجأ المخرج إفصاحه عن طبيعة المكان، وقد سلك مسارا واقعا في اللباس والحركة والحوار الذي جاء سليما على بساطته وعمقه. بالتأكيد هو عمل نخبوي يروق الطلبة قد يعرفهم بجماليات أوجين يونسكو الذي يتفنن " اللبان" النسيج على منواله بشيء من التطوير الواضح.

أطيب مشهد في هذه المسرحية القصيرة ومدتها ساعة، هو تبدل المكتب إلى طاولة بنج وجراحة مع إضاءة حمراء مسلطة على الحريف يهتز تحت الصدمات الكهربائية التي يباشرها الأطباء.

عمل تجريدي خالص يقدم النفي في العراء وبالتالي يعيد على الذات قراءة مفهوم الاغتراب مرة أخرى.

رغم الحركة الكسحة التي سادت المسرحية مع شيء من الإيحاء الجنسي ولكن هيهات، فالحوار المنطقي أعده المخرج عن قصد، والطمأنينة لعبت دورها نوبات بسيكودراما ممثلة في شباب مكيال الأيدي يلعن تفاهة الحياة ولكنه في الواقع يجسد مظاهر الحداثة الخادعة وما يترتب عن متاعبها من قلق نفسي يضرب اللاشعور بالمؤثرات الصوتية التي ساهمت في إرباك المتأمل حينما تنفجر الأنغام على الرؤوس صواعق لا مبرر لها غير المزيد من التوتر لإحداث الغربة بين أكدا الممثلين بحثا عن معنى لمسرحية رهائن.

تبدأ بأجراس محطة القطار المتوقف لبرهة، ريثما تأخذ المرأة مقعدها وهي تنوء على الرصيف بحقيقة ثقيلة، سرعان ما يتحول المنظر ليتشر الممثل في أداء تعابير تشخص الضياع باتخاذ الصراخ سلاحا لا يخلو من مخاطر اللامبالاة الباردة مثل الركح إذ لا شيء يؤث مساحته السوداء تحت حزم الضوء المسلط من أعلى، غير الكلام في الحب والموت والخوف من هول تمثال الحرية المفقودة بالنسبة إلى هذا الجيل وهو يتقمص الفساد الاجتماعي والإداري الذي أصاب الشرق، مع استحالة الهجرة إليه، والحلم بالفردوس الأوروبي الضائع في شوارع باريس سارة برنار. وبرلين المغطاة بالثلوج.

هل حققت المسرحية نفعاً ترويحيا لدى المتفرج؟ ولماذا اختار المخرج أن تسود القنامة جلّ الفصول على غرار ما يقدمه مسرح القسوة لأنطونان أرتو ؟ مع أن ملكات الممثلين بإمكانها اللعب على التسلية ولهم براعة التقديم حتى وإن وضعوا الجماهير رهائن محاصرين ينتظرون في صبر وجلد اكتمال العرض كأحسن ما يكون.

استمعنا إلى زعيق أسراب النوارس واختلاط بشائرها بهدير الموج وأصوات المراكب قرب شاطئ الأمان. لعلها أجمل لوحة تصويرية في العرض كله، وللإشارة لم يراع المخرج عز الدين قنون قاعدة التضاد لغاية التباين بل سار على نسق واحد يتكرر وعلى وتيرة تستفز المشاعر

عطش الليالي نص فتحي البلبان موسيقى سمير  
الفرجاني .

## بوراشكا والغلايك ورق :

في بادرة ركحية جريئة أقدم الممثلون على الظهور  
تزامنا مع دخول الجمهور إلى القاعة نراهم يرتدون  
الملابس ويمشطون الباروكة وإن شئنا يزوقون وجوههم  
في غرفة ماكياج مفتوحة وذلك تجاوزا للطريقة المألوفة  
في تواجد الممثل وراء الستارة إذ ليس من السير  
استبدال نظام ركحي باختيارات حديثة قد تعرض التمثيل  
إلى الإخفاق، لولا خفة النص الذي كتبه رضا بوقديدة  
وأخرجه جعفر القاسمي، بأنماط عديدة من التجارب  
داخل العمل الواحد.

ينطلق مع الموسيقى وما يتخلل المواقف من  
رقصات جذابة تربط ما تفكك من لقطات بمساعدة  
الألوان الضوئية حين تخترق ظلام القاعة بشئ التعابير  
إلى درجة أنها تصور للمتأمل أكثر من مائة قناع بملامح  
مختلفة تناغما مع الملابس المعلقة على خشبة الركح  
وهي الديكور ذاته، منه يتولد الحوار في جمالية اللمة  
حيناً، مفرحة حيناً آخر بحسب السياق، وأما تقطيع  
الحكاية على تشعبها وتعقيداتها تروي سيرة شابة عادت  
خائبة تحمل حقائب مليئة بالهموم لتبعثرها كأدبائش  
قبيحة بالية في بيت خالّة متوفاة، تحتل غرفه أربعة  
أشخاص بأمزجة متقلّبة وعدوانية ترفض إقامة هذه  
الوافدة عليها. وأمام هذا الإصرار تقرر عقيلة تخريب  
الأسرة والتفريق بين الأشقاء حتى أنها صارت تتحتل في

صبيغة الاستحواذ على البيت وبالمناسبة تقمصت الممثلة  
ثلاث شخصيات للتعير عن نفسها المفقودة جمعت إلى  
دور راقصة المطاعم دور المتبذلة وأعتقد أنه مستجلب  
من المسرح الياباني يسمونها "غايشا" مع شيء من  
التقليد في وضع المساحيق وارتداء الثياب بافتعال مآكر  
يقابله المزاح القاتم في سياق تمثيلي متشدد، على دراية  
بالبناء الفني ويعلم نفس المتلقي .

ذلك أنّ أئمن عنصر هو التعهد والارتباط بمضمون ما  
يعطي للأثر حياة، فاللاشيء والاعتباط وعدم الاكتراث  
كلها تيمات ابتكرها الفن الأوروبي إبان ازدهار علم  
النفس والتيارات المتمردة في رفضها للنص التقليدي  
الجاهز، وهي لم تزل تلقي بظلالها الثقيلة على المسارح  
المهجورة حالياً بالغرب .

"حلمي" شخصية صامته لاقت تعاطفا من الجمهور  
حينما يشغل نصف عار إلا من إزار أسود ووجه مكفن  
بالبياض، لم ينطق بكلمة طيلة المسرحية ويظهر من  
حيث لا يدوي المنفرج وفي الأخير نفهم أنه كاتم أسرار  
البيت وهو بحق مفتاح المسرحية .

والنتيجة للممثلة نورهان بوزيان أخبرتني أثناء المناقشة  
أنه بعد تجارب توظيف مقاطع أفلام على الركح وفي  
مدة وجيزة قد تضطر إلى تقديم مسرحيات رقمية عبر  
الأنترنت والكمبيوتر الذي يصنع جمهوره المفترض من  
يدري ؟ خاصة أنّ الرقميات صارت نابعة من بيتنا على  
مستوى المؤسسات والتراتب الحديثة تكنولوجيا .

## المصادر والمراجع

- 1) قرن من المسرح التونسي إعداد بوكركي خلوج - المنصف شرف الدين - حمدي الحمادي - أحمد الحاذق  
العرف. منشورات وزارة الثقافة 2001
- 2) قصة الحضارة - ول ديورانت . دار الجليل بيروت - تونس 1988  
3- Pierre Grimal. La civilisation romaine - B. Arthaud - 1968.

# المسرح التونسي المعاصر : نصوص واختيارات

كمال العلوي

المسرحي "Les voies de la création théâtrale" وهي دراسات تختصّ بمتابعة العمل المسرحي منذ اختيار النصّ (أسباب الاختيار... التنقيحات الملائمة للظروف والأحداث التي دعت لهذا الاختيار... إعادة النظر في الحوار ليكون منسجما مع الزّامن إلخ...)

المرحلة الثانية تخصّ تطوير البناء الدرامي من خلال تحليل الأحداث وبناء الشخصيات والصراعات القائمة بينها فكرياً ونفسياً والتي تفرز نوعيّة السلوك والتصرّف التي سيعتمدها الممثل في أداء دوره والتي سيؤبها المخرج ويرتبها في الفضاء الركحي خاصّة في مستوى التّقل. المرحلة الثالثة الجانب الجمالي في العرض والذي يعتمد على التقنيات (آليات المناظر عند الاستخدام والتغيير... وظائف التمتّات حسب المعاني والرموز... توظيف الإنارة لا من منظور تحديد الزّمن فقط بل أيضا وخاصّة في تدعيم التطوّر الدرامي للأحداث ومسيرة الحالات النفسية للشخصيات، كذلك الشأن بالنسبة للمؤثرات الصوتية بمختلف عناصرها \* الموسيقى والحسية).

المرحلة الأخيرة : وصول العرض إلى الجمهور ومختلف ردود الأفعال والتي من خلالها يصبح للمبدع مقياس يسير به نحو الأفضل ويصبح للتأقّد أيضا نظرة مكتملة لنظرة أو مراجعة لأحكامه مهما

هروبا من التّظهير السّهل وسعيا وراء التخلّص إلى المسائل العمليّة في مجال الإبداع المسرحي يتّزل هذا المقال في توجيه الشّبان إلى الوسائل الكفيلة بإنجاز أعمال مسرحيّة مستساغة على الأقلّ في عصر تكاثرت فيه الأشكال التعبيريّة والوسائل التقنيّة وأصبح الشّبان في حيرة الاختيار تشابك أمامهم السّبل وتتشعب الرّؤى فيخبطون خبط عشواء وتأتي أعمالهم باهتة أحيانا ومتردّدة أحيانا أخرى، إن لم نقل رديئة.

وأرى من باب الإفادة أن يتكلّم المبدعون الذين قاموا بتجارب كثيرة خلال مسيرة طويلة عرفوا من خلالها النّجاح نسبيا على أن يتكلّم المنظّرون الذين لم يمارسوا العمليّة المسرحيّة \* فالمسرح عمل وتجريب وإنجاز، المسرح فنّ يرتكز على المسائل التنفيذيّة أو إن شئنا التّطبيقيّة بعيدا عن الثّروة والمهارات الكلاميّة في وسائل الإعلام أو المتنتديات \*.

طبعنا هذا لا يعني أنّنا لسنا في حاجة إلى منظّرين ونقّاد. بالعكس نحن في أمّس الحاجة إليهم، ولكن بشرط أن يتابعوا متابعة لصيقة إنجازات المبدعين كما يحدث في البلدان التي سبقتنا في مجال المسرح للأسباب التي نعرفها ولكنّها في تطوّر مطّرد ومذهل نتيجة هذه المتابعات... هذا طبعنا كلام يديهي بما أنّنا نطالع ذلك الإنجاز العظيم بفرتسا وأعني "مسالك الإبداع

كانت موضوعيتها. ولتدرج بالعملية المسرحية من بدايتها..

## 1 - اختيار النص :

ليس من السهل أن نختار نصاً مسرحياً تتوفّر فيه الشروط الدنيا ليكون جديراً بالإنجاز .. هناك أسئلة عديدة من الضروري الإجابة عنها ونحن نختار نصاً :

1 - أي قضية يخدمها هذا النص في الزّاهن؟

ب - إن كان يحمل قضية فهل تتوفّر فيه حبكة بناء الأحداث أو الحكاية؟

ج - وإن توفّرت فيه الحكاية فهل تبدو لنا ملامح الشخصيات محكمة الرّسم في سلوكها وصراعاتها وهل هي قريبة من واقعنا المعيش حتّى في لهجتها؟

د - تبقى صيغة الحوار .. هل تتوفّر فيها إيقاع عملي يستسيغه الممثل ويتعامل معه بيسر؟

من كلّ هذه التساؤلات نستخلص فرضيات علينا أخذها بعين الاعتبار.

**الفرضية الأولى :** إن كان النصّ قديماً، أي كتبه أحد المؤلّفين الذين رسخوا في التاريخ من أمثال اليونانيين الأربعة المعروفين (إشيل - سوفوكل - أوريبيد في مجال التراجيديا - أرسطوفان في مجال الكوميديا) أو أحد الكتاب من العصر الاتباعي (كورناي - رامين في التراجيديا أو موليار في الكوميديا) أو المسرح "الليزابتي" وهو مواز لفترة الاتباعية بفرنسا وبرز فيه عباقرة من حجم شكسبير ومارلو وبن جونسون وتوما كيد وغيرهم كثيرون. وكذلك الشأن بالنسبة لإسبانيا حيث ظهر "سرفنتاس" و"لوبي دي فيغا" Lope De véga \* وفرناندو روخا أو المسرح الإيطالي حيث برزت أسماء "أنجيلو بيوكو" الملقب بـ"روزانتى Rozzante" أو لاريوست أو غولدوني، كيف نتعامل مع هذه النصوص في الزاهن؟ طبعاً هناك من المبدعين من يتناولها كما هي بهدف الاستظهار بها كنموذج لعصرها

وتكون الغاية تعليمية والجمهور المقصور هو الوسط الطالبي أو التلميذي أو المتنبعون المولعون بالمسرح من المثقفين عموماً. وهناك من تحدوه رغبة في تبليغ إحدى القيم الخالدة من خلال صراعات قائمة إلى الأبد ويمكن تناولها بشكل عصري بعد إحداث تعديلات وهو ما نسميه بالإقتباس وهذه بعض النماذج التي قدّمها مبدعون تونسيون.

نماذج على أصلها : هاملت... عطيل... العين البعين لشكسبير في السّينات... والخيال لموليار أيضاً... وهذه الأعمال أنجزها المرحوم علي بن عبّاد.

\* مكبت لشكسبير ترجمة حسن الزمرلي إخراج المنصف سويسي بالفرقة المسرحية الفائزة بالكاف سنة 1974.

\* ريشارد الثالث لشكسبير - "قاضي زلاميا" الإسباني كالديرون Calderon ترجمة توفيق عاشور وعبد الدين القرواشي من إخراج محمد كوكبة بفرقة مدينة تونس.

بعض النماذج الأخرى من نوع :  
\* "الآنسة جولي" لأوغست سترندبرغ August Strindberg من إخراج هشام رستم.

\* "بستان الكرز" لأنطون تشيكوف إخراج سليم الصنهاجي.

\* "دون جوان" لموليار و"عطيل" لشكسبير بإمضاء محمد إدريس بالمسرح الوطني التونسي.

\* "فولبوني" Volpone مسرحية بن جونسون الإنكليزي من إخراج عبد المجيد لكحل الذي أخرج أيضاً مسرحية أنطون تشيكوف "النورس" بمركز الفنون الدرامية بالكاف... وتاجر البندقية لشكسبير أيضاً.

النماذج المذكورة إذن ترجمت على رغبة المبدعين في التطرّق إلى مضامين قائمة ودائمة كالتكالب على الحكم والصراع الطبقي... البخل... صراع الأجيال... الخ...

Angelo Beolco الملقب بزوتي Ruzzante وقدمتها الفرقة المسرحية الفائزة بقفصة في السبعينات ولاقت هي الأخرى نجاحا كبيرا.

"الشيخ بكّار" عن Tartuffe موليار من اقتباس علي المكّي وإخراج جميل الجودي في نهاية السّنين بالفرقة المسرحية الفائزة بصفاقس. كذلك الشأن بالنسبة لمسرحية "رابح زميم الحومة" عن Les fourberies de Scapin لموليار...

وآخر هذه الأعمال «عرس فالصو» عن موليار أيضا أنجزته نادية بن أحمد بمركز الفنون الدرامية بالكاف، نلاحظ إذن عددا كبيرا من مسرحيات موليار قد وقع اقتباسها ولا أريد أن أسهو عن ذكر "مدرسة النساء" للمرحوم محمد الزرقاطي و"عدو المجتمع" لكمال العلاوي و"الطبيب المغضوب" لأحمد بو عمود.

هذا الميل إلى أعمال موليار، يعود إلى الطابع الهزلي النقدي لظاهرات تدخل في إطار الممنوع والتي سبقت عصرها كنقد التزمت والتعصب الديني. وهي ظاهرة لا تزال حية وخطيرة، هذا إلى جانب إرغام الفتيات على الزواج المصلحي بالأغنياء المستّين، وظاهرة استغلال القوي للضعيف وظاهرة التناق والانتهازية واستغلال المناصب لقضاء المآرب... هذه ظاهرات تنفّس في كل العصور والتطرّق إليها ضروري ولكن حسب معطيات العصر، فهي موجودة دائما ولكن بأشكال مختلفة. وهنا يكمن ذكاء المقتبس الذي يجد في هذه المؤلفات جوانب تمسّ بمشاغل الشعب وهمومه.

### مسرحيات الكتاب :

طبعاً للكتاب الذي يعدد للتأليف أكثر حرّية فبتناول المضامين المصيرية إذ هو ينطلق من واقعه مباشرة وحتى أكثر وأوسع من واقعه المحلي. فعديد الكتاب المسرحيين وباعتبارهم معاصرين يوقعون واقعا كأمة في المنظومة العالمية إذ تنعكس السياسة الدولية التي

نماذج مقتبسة : يتمّ اللجوء إلى الاقتباس عندما يفكر المبدع في الوصول إلى كل فئات المجتمع وهنا يعتمد إلى القيام بتعديلات في مستوى إطار الأحداث أي " المكان " حيث يتغيّر من إطار بلد صاحب النص إلى إطار بلد المقتبس، وتصبح الشخصيات ذات سلوك محلي نابع من أخلاق وديانة مجتمع المقتبس وبصفة خاصّة الانتباه للعقيلة، فلا يمكن أن تتشابه عقيلة المجتمع الغربي بعقيلة المجتمع الشرقي نتيجة التراكبات الحضارية الحاصلة عبر مراحل تاريخية معيّنة أفرزت عادات وتقاليده وليدة البيئة والمحيط السياسي والديني والاجتماعي والثقافي والاقتصادي وأصبحت تطبع في خصوصياتها شعبا من الشعوب دون شعب آخر... المقتبس ينجذب هنا للحكاية Fable ويرى فيها مجالاً لتحويلها من مجتمع إلى آخر بتعديلات ذكية وملائمة لبيئته ومحيطه وينجذب أيضا لاستنتاج فكري وأخلاقي الحكمة فيه يمكن أن تؤثر على أذهان الشعب إن هو قرّبها قدر الإمكان من طاقة استيعابه لها وذلك بالحوار السهل والألفاظ المستعملة في الحياة اليومية وماتحملة من معان بارزة وخفية ولكنها ذات شغرات يقطن لها المواطن البسيط.

ومن هذه النماذج مثلا مسرحية " الماريشال " التي أقامت الدنيا ولم تقعدوا بعد وهي من اقتباس المرحوم نورالدين القصابوي عن le bourgeois gentilhomme لموليار إخراج علي بن عياد ومازالت تعرض إلى الآن نظرا لاقترابها من الذهنية الشعبية.

"الهاني بودريالة" عن مسرحية موليار "جورج دندان" Georges Dandin و"حوكي وحرابي" عن مسرحية غولدوني Arlequin valet de deux maîtres وهما من إنجاز الفرقة المسرحية الفائزة بالكاف زمن إدارة المنتصف سويسّي وقد حظيت بنجاح باهر في نهاية السّنين بفضل دقة الاقتباس.

"البرني والعتواء" اقتبسها وأخرجها محمد رجاء فرحات عن مسرحية "Bilora" لأنجيلو بيلوكو



الثقافي الذي يحزّر العقول ويستشرف المستقبل بثقة في النفس عمادها الأصالة "المتحركة" والتفتح على الآخر والتخلص من العقد.

كتاب آخرون كانت لهم حظوة بفضل غوصهم في واقعهم بحكمة وكفاءة. مصطفى الفارسي والتيجاني زليمة أنجزا "الطوفان" التي أخرجها الفنان جميل الجودي... "الأخبار" إخراج المنصف سويس... "السنايل" إخراج عبد الحميد جليل... وقد لقيت هذه الأعمال الصدى الكبير في السبعينات..

الحبيب بولعراس لم يكتب سوى مسرحيتين وكانت من الروائع "عهد البراق" و"مراد الثالث" من إخراج علي بن عياد. مع العلم أن الثانية قد أعاد إخراجها محمد إدريس سنة 2006 بشكل عصريّ وبتقنيات متطورة..

هناك أيضا من يقومون بكتابات ركحية أي أن النص المسرحي يتم إنجازه بمخاض ركحي أي أنهم ينطلقون من فكرة يتم تدارسها ويولدون الحوار بفضل تفعيل خيال الممثل... هذه الطرق التجريبية تنجح أحيانا وتفشل أحيانا أخرى ولكن بعض المسرحيين المتمرسين وأصحاب الكفاءة قد نجحوا وتذكروا منهم المسرح الجديد (في التحقيق وغشالة النوادر والعودة وعرب... وعشاق المقهى المهجور وفاميليا) ثم أصبحت بانفصال بعضهم شركة فاميليا فأنجزت (المجنون وخمسون).

ولا يفوتني ذكر أعمال المرحوم الحبيب شيل والذي اشتهر بكتابه التشكيلية أي التي تقوم على الجمالية بفضل دقة حركة الممثل والتي تعتمد نصوصا مسرحية تتميز بهذه الخصوصية أي تؤدي إلى الصورة وقد حصلت لدى المرحوم قبل انتشارها حاليا أي كان له سبق ومن أعماله - (موال - سمفونية - كرنفال) ضمن المسرح المثلث.

عزالدين فتون هو الآخر قدّم أعمالا تجريبية لا تقف على نص نهائي بل إن الكتابة الركحية هي المحددة وقد بلغت هذه الكتابات أوجها في مسرحية "رهائن" الأخيرة، على أن هذه النتيجة سبقتها في المخبرية

تفرضها القوى المسيّرة (الإمبريالية) على نمو البلدان السائرة في طريق النمو اقتصاديا واجتماعيا ومدنيا وثقافيا بحيث يصبح المجتمع رغم خصوصية حضارته يعيش على وقع الثقافات المهيمنة خاصة بالوسائل الإعلامية الحديثة والتي لا مناص منها...

الكاتب المسرحي المعاصر هو الذي يملك رؤيا تخول له التغلغل في التوايا والتحدّيات وقراءتها بشكل عميق لتشدّ شكلا مسرحيا مؤثرا يدفع بالمواطن المتفرّج إلى اكتساب موقف واع ممّا يجري حوله...

طبعا هذه الكتابة لا تخضع فقط إلى فهم الظروف التاريخية التي تسيّرنا واستخراج مساوئها وسليتها للقدرة على تجنب المحظور منها بل تخضع أيضا إلى الأسلوب الدرامي الكفيل بإبرازها بشكل يستطيع من خلاله المخرج والممثلون وكل الفريق التقني إنجازها عمليا وبنجاحة تضمن الفهم والتقبّل بغرض اتخاذ الموقف المناسب. ولنا في كتابات عزالدين المدني المثال الأنسب ناهيك وأن أعماله قد تجاوزت الحدود إذ عبّرت عن مشاغل الوطن العربي خصوصا والعالم الثالث عموما... هذه الكتابات لقيت من خنارها وينجزها لأنها تترجم عن عصرها رغم استقرارها للتاريخ القديم على غرار ما كان يفعله شكسبير وراسين وفيلكتور هيغو وبرتولد بريشت وغيرهم.

فـ"صاحب الحمار" التي أخرجها علي بن عياد، و"ثورة الزنج" و"الحلاج" اللذان أخرجهما المنصف سويس... ورسالة الغفران التي أخرجها بالمغرب الفنان الطيّب الصديقي و"تعازي الفواطم" التي أخرجها عبد الله رواشد و"رسالة التريب والتدوير" التي أخرجها رؤوف الباسطي ومثلها المرحوم نورالدين عزيزة وحتى آخر مسرحياته "امراة" التي أنجزتها هزيمة بن عمار، كل هذه المسرحيات تصبّ في مضامين راهنة ومصيرية بالنسبة للشعوب العربية بالخصوص وخاصة فيما يتعلق برواسب الاستعمار إذ لا يكفي أن تستقل الشعوب بخروج المستعمر بل يجب أن تستقلّ ماديا وفكريا وأن تؤفّر سياساتها للمواطن ووسائل العيش الضرورية والزاد

أعمال أخرى من نوع " المصعد " ، " ليلة ضائعة تعود " ، " الحكاكة " إلخ .. وهي تجارب تترجم على مشاكل الراهن ويقع تقبلها نظرا لاقترابها من ذهنية المواطن العادي .

توفيق الجبالي أيضا يتميز بكتابات خاصة جدًا تقوم على اللفظ، فالكلام له وظيفة سمعية مثيرة لأنها تخفي معنى آخر تفرزه الثقافة اليومية أي الحياتية ولكن بدون الالتجاء إلى اللغة المنحلة التي تعترضنا في المسرح السائد أو مسرح " الفكاهية " التافهين .

نورالدين الورغي هو الآخر كاتب يعتمد الشعرية اللفظية فهو يقرب مسرحه إلى أهل الزّيف من الفلاحين وأهل المدن من العمّال .. وقد كسب هذا المسرح جمهوره خاصة من فئة المثقفين اليساريين الذين ينزلون العامل والفلاح في صف الأغلبية التي تحتاج إلى سند في مواجهة رؤوس الأموال والملاكمة المستغلين .

محمد العوني كاتب متميز وشاعريته تدفع بأي مخرج يتاولها إلى توليد صور رائعة فيها يجد الممثل مجالا للتلاعب بالجسد في حركات متسلقة تغازل النص المنطوق . " حَبْل " و " العنديل والورد " و " العرائسي " و " من العشق ما قتل " مسرحيات لقيت صدادها في مستوى دولي لما تحمله من رؤى وأفكار ذات بعد إنساني ..

البشير الفهواجي كتاباته نادرة ولكن رؤاه تتسم بالرصانة والبعد الحضاري .. فخلفية مسرحياته تقوم على ما سماه أنطونين أرتو بالمسرح الميتافيزيقي خاصة في رائحته " يبارق الله " ، تلك النظرة النيشاوية التي تدعو إلى تخريب المدّس أو " الخراب الجميل " بقصد بناء مجتمع آخر خالص ونقي ، فالذين يغيّرون العالم هم أصحاب الرؤى الذين يخترقون الجدران . " المحارب البربري " تناولت موضوع صدام الحضارات وأنجزتها فرقة الكاف في السبعينات وهي من إخراج كمال العلوي و " يبارق الله " التي أخرجها البشير دريسي .

حسن المؤذن هو أيضا من الكتاب الجيّدين خاصة وهو يجمع بين فن الكتابة وفن الإخراج ومن مسرحياته التي تهتم

بالشعراء " عدن عدن " عن وصول أرتورو رامبو الشاعر إلى اليمن .. ومسرحية " غرنیکا " حول الشاعر بابلو بيرودا .. هذه الأعمال تجدد حظوتها لدى الفئة المثقفة ..

كمال العلوي أنجز أعمالا حاول من خلالها لمس الواقع لدى كل فئات الشعب : النخبة المثقفة وعامة الناس كما أنه حاول استقراء التراث بنظرة عصرية وأنجز أعمالا عديدة تقوم على الفرجة وأخرى على السرد .. " فرحات ولد الكاهية " وظفت الموروث الثقافي بأنواعه . " قمرية " نظرة فاحصة لمجتمع الدهايز وبلغه شعبية متفاعة .

" المنفي " و " أرضة " و " رحلة سليمان في متاهات الزّمان " و " قفزة " .

كلها مسرحيات مستمدة من واقع الحياة اليومية بنظرة ناقدة تعريّ عديد الأسرار والمسائل الخفية .

طبعا هناك محاولات عديدة لكتاب آخرين أمثال أحمد عامر وعبد الحكيم العليمي وليلى طوبال ونادية بن أحمد ولسعد بن عبد الله وصباح بوزوينة وغيرهم ..

مجمال القول : إنّ هذه التّصوص المترجمة والمقتبسة والمكتوبة لم أذكر منها إلا بعض النماذج والتي لاقت نجاحا لدى عروضاها لا فيما يتعلق ببعض التراجم التي فشلت .. لا يتسع المجال لذكر كل الأعمال ولكن هذا المدخل يسعى إلى متابعة هذه الاختيارات عمليًا ، أي كيف وقع التطرّق إليها ركنيًا وكيف وقع تقبلها في إطارها ، فرصد هذه الإنجازات من خلال الذاكرة أمر ضروري فهو يعطي فكرة للشباب الذين يطمحون إلى وضع بصماتهم في هذا المجال تجعلهم قادرين على تقييم أعمالهم من خلال توقعهم محليًا ودوليًا .

## المسرح التونسي المعاصر : تيّارات فنية ورؤى .

لا يمكن أن يتقبل أيّ جمهور عملا فنيًا في أيّ بلاد إلا إذا كانت لدى المبدع رؤية فنية تولد من الحاجة التي من الضروري أن يكتشفها لدى هذا الجمهور ،

الحاجة إلى التنفيس أو إفراغ المسكوت عنه بسبب الضوابط والضعوفات والأخلاق السائدة وكل ما هو متفق عليه.. وبما أن الفن هو وسيلة لتجاوز الواقع القبيح بواقع جميل أو بأحلام يصعب تحقيقها فإن المبدع مطالب بالبحث عن أسلوب جمالي يخدم هذه النصوص - طبعاً لكل نص معطياته وتركيبته - التي تفرض على الفنان المنجز له ركحياً أن يختار الأسلوب والتعبيرة الملائمة له.

فالمرحوم علي بن عياد مثلاً كان يركّز بالأساس على طاقته وكفاءته كممثل، وعلى هذا الأساس كان يختار نصوصاً شخصياتها من الأبطال وتركيباتها معقدة تتطلب منه جهداً في الأداء. ويكفي ذكر هذه الأسماء ومدى تشابهها في النسيات إذ هي في أغلبها متمردة فكرياً واجتماعياً: هاملت.. أوديب.. كاليغولا.. ياغو (وأعتبر شخصية عطيل في الملح الثاني رغم اختيار شكسبير لعطيل عنواناً للمسرحية) مجنون ليلى.. فلانمينيو.. مراد الثالث بل حتى الأدوار الثانوية التي اختارها لنفسه على غرار: أبو عمار (الأعمى في صاحب الحمار ويبي أزمانو في بيت برناردا ألبا).

إذن نرى أن توجه علي بن عياد الجمالي يقوم على نرجسية طبيعية فهو ممثل فارع القامة، جميل الوجه ومن خلال المرأة اكتشف في ملامحه ما يحول له القيام بمثل هذه الأدوار وكأنها كتبت خصيصاً له، وأعتقد جازماً أن المرحوم حسن الزمرلي قد ترجم كاليغولا ليكون علي بن عياد بطلاً لها. كذلك الشأن بالنسبة للأستاذ الحبيب بولعراس الذي لم يكتب بعد مراد الثالث مسرحية أخرى وكأنه توقف بعد رحيل علي بن عياد الذي ربّما ألهمه في ذلك الوقت.. والمبدع الجميل يطوّق نفسه بالأمشياء الجميلة وعلى هذا الأساس كان علي بن عياد يعتني بالملابس وكل المتطلبات الركحية ويوظف الإضاءة لتساعد على إبراز جمالية كل الجوانب الركحية بما فيها أناقة الشخصيات.. هذه النظرة الدوقية لها أيضاً تأثيرها خاصة عندما تكون الألوان مترجمة في جزء منها مهما

كان ضئيلاً عن مواطن وأعماق الشخصيات، وعلي بن عياد تعامل أيضاً مع فنان تشكيلي مهم هو الزير التركي في تصميم المناظر والملابس. وفي أيامه الأخيرة قامت ثورة كان لها تأثير كبير على الإبداع وهي أحداث 1968 بفرنسا هذا علاوة على نسكة 1967 في حرب العرب مع إسرائيل ومحلّات المشاكل التي أحدثتها التعاضد وانعكاساته على المجتمع حيث بروز انتهازية جديدة وطبقة من البرجوازية الصغيرة أفرزت أخلاقاً وسلوكيات ذات طابع سلبي. وكان على المسرحيين آنذاك أن يتناولوا مواضيع تهّم هذه التحولات.

### التّيار الواقعي وأصنافه :

كان لبرتولد بريشت تأثير كبير على المسرحيين في عديد البلدان وبصفة خاصة في فرنسا.. وباعتبار تأثرنا نحن بالثقافة الفرنسية فقد كانت تصلنا الكتب والمجلات المختصة والتي اشغلت كثيراً بالمسرح الملحمي خاصة بعد زيارة "البرلينار أنسمبل Le Berliner Ensemble" لفرنسا وتقديم مسرحية أم كوراج وأبناؤها والتي حرّكت أقدام النقاد والمثّقين الكبار أمثال رولان بارت وبرانر دورت وإميل كوفرمان وغيرهم كثير..

في السّينات كان علي بن عياد النجم الساطع وحوله بعض الجمعيات التي تقدّم أعمالاً تجارية يكثر فيها التّهريج والغمز واللمز من نوع "التكنيك في التشريك" أو "منامة العتارس" أو "ولد أشكون هالمعبون" إلخ.. وظهرت في الأثناء فرقان جهويّان: فرقة صفاقس وفرقة سوسة اللتان قدّمتا أعمالاً جادة من نوع "المعريف" عن رابعة غوغول "Le révisor" أو صلاح الدين الأيوبي" أو "الشيخ بكار" وهي كما أسلفنا عن "Tartuffe" موليار.

وكُلّهما من إخراج جميل الجودي ثم: "بوغرطة" للمرحوم حسن الزمرلي وإثنا عشر رجلاً في سورة غضب" وهما من إخراج المرحوم عبد الطيف بن جدو عندما تولّى إدارة فرقة صفاقس كذلك الشأن

بالنسبة لعبد الرزاق الزعراع فيما بعد والذي قدّم "رجل في المدينة" ثم وافاه الأجل المحتوم باكراً.

أما بفرقة سوسة فقد أنجز المرحوم محمد الزرقاطي عملين لتوفيق الحكيم : "السلطان الحائر" و"شمس النهار" ومسرحيّة لجان بول سارتر هي "موتى بلا قبور" ثم آلت إلى المرحوم نورالدين القصبواوي الذي أنجز بها "سيدي عقارب" ثم آلت إلى المرحوم يوسف التكروني وأنجز بها "ملك يبحث عن وظيفة" .. المهم أنّ كل هذه المحاولات تسير في نفس المنهاج إلا إذا استثنينا تجربة جميل الجودي وهي أكثر نضجا من غيرها حيث كان مواكبا لحركة المجتمع وعرف كيف يوجّه مسرحه في مستوى الاختيارات والشكل الفني الذي كرّس فيه الواقعيّة سواء بالنسبة للتلميح السياسي وقد عرف كيف يحيطه بشيء من الرّمزية وخاصّة في عملين أنجزهما بمرکز الفنّ المسرحي آنذاك : الأول "الطوفان" لمصطفى الفارسي والثانيان زليمة مثْلته نخبة متقاة من خيرة الممثلين من بينهم عبد اللطيف الحمروني وفاطمة العربي وجميل الجودي نفسه، وسعيد طاقية والمنجي شنشع وبعض من طلبة المركز آنذاك أمثال المنجي بن ابراهيم ومحي الدين السياري وحمودة بن حمودة الغزي وحتى من تلاميذ المعاهد الذين برزوا في المباريات المدرسية على غرار المنصف الصّايـم.. هذه المسرحيّة التي عالجت الراهن بجرأة وهي تلميح إلى التعاضد وما أفرزته المرحلة من أفكار سلفية في صراع مع التجديد أو التقدّمية قد كان لها شأن خاصّة في تعامل المخرج مع فضاء مسرح الهواء الطلق بالحمامات، هذا الفضاء الذي تخلّص جزئيا من ضغوط الركع الايطالي في القاعات المغلقة وسمح بالاقتراب أكثر من الجمهور. كذلك الشأن بالنسبة للمسرحيّة الموالية "قريتي" وهي من تأليف أحد أعمدة المسرح آنذاك عبد اللطيف الحمروني وهذه المسرحيّة تناولت عديد المظاهر الحيّاتيّة المعيشة بكثير من الواقعية وقد عمد المخرج إلى تكييف الأداء الواقعي واستخدام الممثل في عديد

الأدوار على الطريقة الملحمة فجاءت المسرحيّة لتقطع مع السائد وتفتح عهدا جديدا.

في تلك الفترة بالذات أي في نهاية السّينّات برزت تجارب ذات مستوى رفيع وترجمت عن واقع البلاد وخاصّة ضمن المسرح الجامعي، حيث كان للشّاعري محمد إدريس ورؤوف الباسطي تصوّرات فنيّة تقطع أيضا مع السائد في مسرحيّتي "حين تشرق الشمس" و"الريش والعروق" حيث شهدنا الحركة تحتلّ الحيّز الأكبر وجماليّة مستوحاة من تجربة "مايرهولد" في مجال "البيوميكانيك" والتي تعتمد الحركة الجماعية في منظومة ترابطية أي "الحركة تولّد الأخرى" وهنا ينتفي البطل كمفهوم للموضوع الذي تتركز عليه الأحداث وتصبح الجماعة عبارة عن بطل موحد.

هذه التجارب سيقع التسج على منوالها في عديد المسرحيّات اللاحقة بعد أن خلفت تأثيرا جليّا على جيل تلك المرحلة ..

والحق يقال إنّ تجارب المنشطين المسرحيين آنذاك بالمعاهد كانت مثمرة إذ أبرزت عديد التّزعات الفنيّة من كلاميّة إلى رومنتيّة ميلودراميّة (خاصّة إذا تناولت القضية الفلسطينيّة) وطلبيّة حيث برزت عدّة مسرحيات لبيكيت على غرار "في انتظار غودو" وبعض المسرحيات ليونسكو والتي أثبتت أنّ الشباب في تلك الفترة يبحث عن بدائل فنيّة، وربّما كان لزيارة جان ماري سيّرو إلى تونس في مناسبتين أو ثلاث حين قدّم "تراجيديا الملك كريستوف والعاصفة لآيمي سيزار" Aimé Césaire والاستثناء والقاعدة "لبرتولد بريشت"، مروراً بروني كاموان René Camoin الذي قدّم مسرحيّة : الملك يحضّر "ليونسكو" وعدد من المسرحيات الفرنسيّة العصريّة، كان لكلّ هذا الوقع الحسن في نفوس الشّباب المتطلّع إلى الحداثيّة فبدأت تظهر مبادرات تجديديّة هامة وبناء على كلّ هذا انطلق "بيان الأحد عشر" في تحريك الهمم فظهرت عديد المحاولات في شتّى مجالات الإبداع ومنها طبعاً المسرح حيث واصل المسرح الجامعي تقديم أعمال

مسرحية جريئة كمسرحية "حديث الحجارة" للمرحوم فرحات يامون وإخراج على راضي ومسرحية "ثم ماذا" و"ابراهيم الثاني" للسيد العلاني ومن سوء الحظ توقف الإنتاج الجامعي ..

في المستوى الفني بعض الظواهر لفتت الانتباه وقد جاءت نتيجة تأثير الفكر اليساري آنذاك ومفهوم "الكتلة والتكتل" تحت راية إيديولوجية معينة وهذا ما أفرز أعمالا جماعية تقوم على تحريك الطبقات الشعبية والتي عوضت إن صحّ التشبيه "الجوق الكلاسيكي"، هذا التوجه فرض أيضا اللباس الموحد للتعبير عن وحدة الفلاحين والكادحين من الشعب (Costumes de base) كما برزت موضحة الحركات الجماعية والكورغرافيا وكلها تصبّ في خانة الدفاع عن الفكر الاشتراكي والحلم بأن تصبح للكادحين الكلمة الفصل كما برزت ظاهرة الخطاب المباشر مع الجمهور ونزول الممثلين إلى القاعة للاختلاط بالجمهور بقصد التحريض والتهييج على طريقة "يسكتاتور وبريست" ولكن بشكل عشوائي وغير مدروس إذ أن جل هذه المحاولات جاءت عن طريق جمعيات الهواة أو المسرح المدرسي إلا أن تأثيرها على المبدعين المحترفين كان يتنا. فهؤلاء يحاولون طبعاً التمشي مع المطلوب في تلك الفترة والمطلوب من الشباب المثقف والمسارير للحركة السياسية، فشبّان تلك المرحلة ناشطون ضمّانون للمعرفة والتثقف يناثرون بالشعراء اليساريين أو الثوريين كمظفر التواب ونزار قباني ومعين بسيسو وبدر شاكر السياب والظاهر الهمامي والحبيب الزنّاد ومختار اللغماني وأدباء من نفس الطينة كالطبيب صالح وغسان كنفاني ويوسف إدريس وكاتب ياسين والفريد فرج وعزالدين المدني وغيرهم. هذا إلى جانب السينمائيين الذين كرسوا الواقعية على غرار توفيق صالح وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وهاني جوهرية ولخضر حاميّا وكانوا يفتحون منابر لل نقاش والجدل وحتى الاختصام في نوادي السينما أو أيام قرطاج السينمائية وهي لا تزال في طور التأسيس ومهرجان قلبية لسينما الهواة ومهرجان قربة لمسرح الهواة، هذا علاوة على الأسميات الشعرية

والقراءات الأدبية بدور الثقافة خاصّة ابن رشيق وابن خلدون حيث تتكفّف الدنّوات والمعارض الخاصّة بالفنون التشكيلية العصرية والمناولة للمدارس التقليدية ولانسي لقاءات المقاهي والجدل الساخن بين مختلف التّرعّات .. وكذلك بروز المجموعات الموسيقية الملتزمة على غرار ناس الغيوان وجبل جلاله إلى جانب الشيخ إمام مارسال خليفة والتي أفرزت لدينا أولاد بومخلوف فيما بعد والبحث الموسيقي بقباس والحمايم البيض وإيمازيغن مع بروز الزين الصافي ومحمد بحر والهادي فلة والمرحوم حمادي العجيمي وغيرهم.

إذن تأثر المسرح بكلّ هذه الحركية في ظروف عربية سيّئة نتيجة هزيمة حرب جوان 1967 والكلّ أصبحوا يراجعون حساباتهم ويستنتجون ويحاولون تحديد مواقعهم بالنسبة للعالم ... وفي سنة 1967 ظهرت الفرقة القارة بالكاف يديرها المنصف سويس وكان أول إنتاج لها قدّمه مع نخبة من خيرة الهواة : مسرحية "الهاني بدوريلة" عن جورج دندان لموليار وهي قراءة عصرية حولها الاقتباس إلى حالة راهنة في أوساط الإقطاعيين الذين بسبب ثرائهم يعمدون إلى استغلال الضّعفاء من الفلاحين ويطمعون في الزّواج من بنات البرجوازيين الصغار الذين هم بدورهم يمتّيزون بالجنس الخ ..

المنصف سويس كان متأثراً إلى حدّ بعيد ببرتولد بريشت وقد سبق له أن أخرج مسرحية " السيد بوتيتلا وتابعه ماتى" تحت عنوان "لاك عرفي ولاني صانعك" .. في الكاف وجد ممثلين موهوبين تفهّموا التيار الملحمي وأجادوا أداءه وهنا يكمن السرّ إذ أنّ المحاولات الكثيرة في التّطرّق إلى الملحميّة لم تنجح إلّا نادراً لأنّها استخدمت كموضة أو تقليعة ولم يقع التعمّق فيها إذ تناولوها حرفيّاً وبريشت كان براء إذ يقول: "إن أردت أن تكونوا ملحميين فكونوا محلّيين واستجيبوا لظروفكم الخاصّة ولمعطيات جمهوركم" .. أي أنّ تقليد "البرشّية" هو "عدم البرشّية" والمنصف سويس فهم هذه المعادلة وقدم عملاً مسرحيّاً مستجيباً لواقع البلاد في مرحلة دقيقة حيث التّعاضد وكسر شوكة

العقلية البالية للإقطاعيين الذين لا يفكرون إلا في إرضاء غرائزهم ونزواتهم.

وقد عمد السويسي إلى تناول الواقعية بشكل مكثف وحركة مدروسة حتى يبرز الجانب النقدي للظواهر السلبية وذلك بتكرس " الكاريكاتور " بأداء قريب من الكوميديا الفنية بحيث تظهر الشخصيات السلبية كأنتعة بفضل ماكياج ذي ملامح بارزة . رأينا إذن نمطا آخر من الأداء أبرز مواهب كان لها شأن كبير أمثال : محمد بن عثمان وسعاد محاسن وخديجة السويسي والهادي الزغلامي والهادي بومعيزة وعمّار بونلجة والمنجي الورفلي وناجية الورغي وعيسى حرّاث . ونورالدين عزيزة وغيرهم.

هذا التوجّه في التّلوّق إلى المسائل والأحداث الحارقة بشكل يشدّ توعية الجمهور سيتواصل بأكثر حدّة في مسرحيّة " الزّير سالم " لألفريد فرج والتي تناولت الوضع المتردّي للواقع العربي والخلافات القائمة في ظلّ تغلغل الاستعمار الإسرائيلي . هي تسقط شخصيات تاريخية على واقع راهن ولكن بشكل عار ومفصّوح باعتبار استخدام الملابس المؤجّلة Costumes de base والحركات الجماعية وحتى أدوات حديثة كالراديو مثلا . إذن ركّب المنصف سويسي الموجة ولكن بشكل ذكي ومدروس ولصيق بواقعنا ولكن الجانب الفنّي كان مكثّفا وذا جمالية ركيحة تقوم على التحريك الجماعي.

هذا التوجّه قد ازداد تأكّدا بفضل الكتابات القويّة لعزالدين المدني والتي عرف السويسي كيف يتناولها في الراهن رغم طابعها التاريخي التراثي والذي قصد به المدني " التاريخ يعيد نفسه إن تغافل المجتمع عن استخلاص العبر ممّا حدث في السابق " . وكانت مسرحيّة ثورة الرّزح مثالا متطوّرا سوف يخدم الحركة المسرحيّة في المرحلة اللاحقة حيث أنّ المبدعين

الشّبان سينسجون على هذا المنوال وسيكثر الجدل حول استغلال التراث وتوظيفه بشكل معاصر . وفي محاولات عديدة لتقريب المسرح من الجمهور توالّت الظاهرات وكلّ ظاهرة تصبّح موضة وتنتعم . ففي سنة 1971 ظهرت مسرحيّة " كل قول لاهي في نّوارو " لأحمد الكشّابّي أنجزتها فرقة الكاف تحت إدارة السويسي وهي من إخراج عبد الله رواشد . المسرحيّة لا تحكي حكاية وإنّما تصوّر مشاهد ولقطات هزليّة من الحياة اليوميّة تدور حول الهجرة وسليّاتها، الشعوذة . . النفاق الاجتماعي . . سوء التصرف في الإدارة . . السياحة . . الرياضة إلخ . . وبفضل الأداء الجيّد لكل الممثلين الذين ذكرناهم آنفا بالإضافة إلى أحمد السنوسي وعزيرة بوليبار كان لهذه المسرحيّة صدى كبير في مستوى الجمهوريّة وقد عرضت ما يقارب المائة وخمسين مرّة وأوقفت بسبب الارتجال إذ هي قابلة لذلك خصوصا وأنّ الممثلين قد فهموا الطريفة البرشنيّة في الأداء . ونعني هنا أنّ الممثل يتحكّم على الشخصية التي يؤدّيها والجمهور يضحك ولكن في نفس الوقت يستوعب الدرس بوعيه الفطن منذ بداية العرض لأنّ المسرحيّة تقول بدءا " أنظروا إلى أمراض مجتمعكم وخذوا منها موقفا حكيما " . وكلّ المسرحيّات البرشنيّة التي تكرّس التّغريب " Distanciation " فإنّ المقاطع الغنائية بعد كلّ مشهد تعلّق على الأحداث أو تهتّى لأحداث أخرى وعلى هذا الأساس دخلت الأغاني بين المشاهد وأصبحت هي الأخرى موضة متواصلة إلى الآن .

هذا التطوّر الحاصل قد أعطى ثماره وأصبح الجمهور يذهب إلى المسرح بأعداد وافرة وشجّع ذلك على ظهور فرقة قفصة ثم القيروان فالمهديّة وجندوبة وضاحية تونس الشماليّة إلى جانب ظهور أوّل شركة ونعني المسرح الجديد...

# التكوين المسرحي في تونس

## معز المرباط

المسرحي. وقد برزت منذ بدايات المسرح التونسي وحتى قبيل ذلك مجرّد محاولات لتلقين التمثيل من طرف الممثلين القدامى أو الذين لهم خبرة نسبية أكثر من غيرهم (1).

ولعلّ أهمّ ما ميّز هذه المرحلة التأسيسية هو تجذّر الوعي بخصوصيات فن التمثيل كفن مستقل بذاته وضرورة التمكن من تقنياته الحديثة بعد أن سادت على مدى سنوات طويلة مقاربة بدائية لم تر فيه سوى القدرة على الإلقاء الجيّد والحذق للغة العربية، وذلك تأثراً بالمسرح المصري الذي استمدّ منه مسرحنا في فتراته الأولى أهمّ تميزاته.

إلاّ أنّه وبالرغم من هذه الخطوة الحاسمة التي ساهمت في خلق مجال حيوي للتكوين المسرحي في تونس سريعاً ما أضحي محورياً أساسياً لإثراء الساحة المسرحية بالطاقات الشابة، فإنّه من الضروري التأكيد على قصور هذا التمشي على فرض نسق وأفكار جديدة تواكب الثورات التي عرفها الفن المسرحي في الغرب ومقاربات التكوين في مختلف اختصاصاته.

وفي مثل هذه الوضعية، نادت بعض الأصوات بضرورة دعم الاحتكاك بالتجارب المسرحية الغربية من خلال تخصيص منح لدراسة الفن المسرحي ببعض البلدان الأوروبية وهو ما سارعت إلى تحقيقه بلدية تونس بإسنادها منحة لحماادي الجزيري للدراسة

لقد مثل مجال التكوين المسرحي في تونس عنصراً ثابتاً وأساسياً قامت عليه الممارسة المسرحية - ولا تزال - منذ أكثر من خمسين سنة، وذلك رغم الهزات والأزمات التي عطلت مساره وهذّت مراراً كينونته.

فمنذ بداياته سنة 1951 من خلال تجربة مدرسة التمثيل العربي - وإلى اليوم - شهد هذا المجال تنوّعا في المقاربات الجمالية والبيداغوجية التي قام عليها وتطوّرا في هيكلته، أفضيا إلى تجربة حقّ مساالتها والخوض في إشكالاتها لتبني خصوصيتها وحفاظها.

وإذ لا يتسع لنا المجال هنا لدراسة تفصيلية لهذه التجربة فإننا سنحاول من خلال الوقوف على أبرز سماتها رسم صورة لها تبرز ما بين نعومة الطفولة وتجاعيد الخمسين وتعكس مفارقاتها وتشعب ميولاتها. ولربّما ساهم مثل هذا التوجّه في دفع الاهتمام بموضوع بقي إلى اليوم سجين بعض محاولات البحث وحوارات المختصّين والدارسين.

تعتبر مدرسة التمثيل العربي التي تأسست في فيفري 1951 بدعمٍ وتحت إشراف جمعية الدفاع عن المسرح التونسي، ويتمويل من إدارة العلوم والمعارف، أوّل مدرسة رسمية للتمثيل بتونس. فكما يؤكّد الباحث محمد مسعود ادريس في كتابه دراسات في تاريخ المسرح التونسي: "لم يلق الممثلون الأوائل تكويناً أكاديمياً ولا حتى دوراً ما من مختصّين في الفن

بمدرسة Denis D'INES بباريس (2) ولقد أخذ هذا الخيار يتدعم إلى أن بلغ أوجه في أواخر السبعينات عندما تقرر إسناد عدد من المنح إلى شبان من بينهم الفاضل الجعابي، الفاضل الجزيري، محمد ادریس، توفیق الجبالي، رؤوف بن عمر، الحبيب المعروف. وذلك كتقليين تكوين مسرحي في بلدان مثل فرنسا، أنقلترا أو إيطاليا.

والحقيقة أنَّ تأخر التفاعل مع المرجعيات الغربية الحديثة الذي لم يتحقق إلّا من خلال جيل السبعينات لم يمكن السبب الوحيد في تذبذب نشاط التكوين المسرحي في تونس وفشله خلال مراحله الأولى في إرساء تقاليد راسخة في هذا المجال. فبالإضافة إلى هذا العنصر، بإمكاننا أن نقف عند عدد آخر من الملاحظات من شأنها تحديد صورة أدق عن واقع هذا التكوين منذ نشأته إلى بداية الثمانينات من القرن الماضي.

إنَّ أبرز ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو التغيرات المتعددة التي مسّت هيكلته ومضامين التكوين. فبعد سنوات قليلة من نشأتها، تحولت مدرسة التمثيل العربي سنة 1959 إلى مركز للفن المسرحي ثم وضعه تحت إشراف وزارة الثقافة. وعرفت هذه المؤسسة تحوّلًا جديدًا سنة 1982 عندما اتخذت تسمية المعهد العالي للفن المسرحي وتم إخضاعها لإشراف مزدوج من طرف وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي والبحث العلمي. ولضمان نجاعة أكبر في تسيير هذه المؤسسة تمت الاستجابة في نهاية التسعينات للمطالب الداعية لإخضاعها كليًا لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

وتعكس هذه التوجهات في حقيقة الأمر غياب استراتيجية واضحة لتوجهات التكوين المسرحي وأهدافه، حيث اكتفت مؤسسة التكوين لوقت طويل ببرامج تدرس "مرتجلة" غاب عنها التخطيط وتأثرت سلبًا بقلّة الإمكانيات المخصصة لتأطيرها. فانتقال مدرسة التمثيل العربي إلى مركز للفن المسرحي أملت أساسًا التوجهات السياسية للدولة الحديثة الراغبة في وضع أسس وأطر تساعد في بنائها. وحيث أنَّ المسرح لم يكن ليتمثل

إحدى أولويات سياسة الدولة الفنية، فقد بقي محال التكوين المسرحي مهمشًا. وتجلّى ذلك خصوصًا في غياب أطر تحدد أهدافه وتوجهاته فكان أن تمّ قبول الطلبة دون اشتراط مستوى تعليمي معيّن والإكتفاء بتدريس بعض المواد المستمدة من التكوين المسرحي التقليدي التي حاول البعض الإجتهد في تطويرها. كما أوجد التغيير المتكرر للهيئة المشرفة على التكوين من مدير ومكونين حالة من عدم الإستقرار، أفرزت إضطرابات متعددة على مستوى نشاط المؤسسة. ويمكن أن نلاحظ في هذا السياق التفاوت الكبير الحاصل على مستوى عدد خريجي مركز الفن المسرحي والذي سجّل تراجعًا بنسبة ناهزت الـ 50% خلال الفترة الممتدة من 1962 إلى 1964 وذلك مقارنة بالسنوات التي سبقتها (3).

هذه الوضعية متأتية أساسًا على ما يبدو من غياب آفاق واضحة للتكوين، الأمر الذي دفع بالعديد من الطلبة إلى الانقطاع عن الدراسة والقبول بالعمل ببعض الفرق المسرحية كالفقرة البلدية أو الفرق الجهوية والفازة، أو إتخاذ وجهة أخرى في الحياة غير المسرح.

ولمعالجة هذا الوضع المتردي تمت دعوة عدد من الطلبة الذين استفادوا من المنح الدراسية بالخارج والذين أتموا لتوهم تكوينهم، وتكليفهم بمهمة الإشراف والتأطير البيداغوجي والعلمي بمركز الفن المسرحي.

وبمجرد أن أخذت على عاتقها هذه المسؤولية، قامت المجموعة المتكوّنة من الفاضل الجعابي، الفاضل الجزيري، محمد ادریس، توفیق الجبالي والحبيب المسروفي بوضع استراتيجية جديدة للتكوين كان من أهم نقاطها إدخال تحسينات على الفضاءات المخصصة للدروس (كنيسة العمران) والقطع تمامًا مع البرنامج القديم واستبداله ببرنامج جديد قائم على مقاربات ومناهج عصرية. كما وقع إقرار مبدأ الحصول على شهادة باكالوريا والنجاح في اختبارات الدخول للالتحاق بالمركز.

ولقد حققت هذه التجربة على الرغم من قصر مدتها



إلى بروز أزمة في صفوف طلبة المعهد بداية من سنة 1997. وجاءت المطالب التي تقدّم بها الطلبة إلى وزير الثقافة لتعكس ما يعيشونه من مشاكل في تكوينهم حيث تمّ التركيز على النقاط التالية:

- المناداة بوضع المعهد العالي للفن المسرحي تحت الإشراف الكامل لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي حتى يقع تفادي سلبات الإشراف المزدوج.
- تخصيص فضاءات جديدة قادرة على استيعاب مختلف أنشطة التكوين المسرحي وتوفير الإمكانيات المادّية والتقنيّة لاجتاحتها.
- تطوير برامج التكوين وتلافي النقص الموجودة على مستوى التأطير.
- فتح آفاق التشغيل أمام خريجي المعهد.

بعيدا عن الظرفيّة التي شهدت بروز الأزمة جاءت هذه المطالب لتكشف ضرورة المرور إلى مرحلة جديدة من التصرّف لعملية التكوين ومواكبة واقع جديد - ما فتىء يتطور - للمنتج والمجال المسرحي والفني عامة.

هكذا وبعد أن اتّصحت أبعاد المعادلة الصّعبة للتكوين المسرحي في تونس بات من الممكن معالجة المشاكل التي أعاقَت تطوّر بشكل إيجابي وفعّال. فتمّ في مرحلة أولى إقرار وضع المعهد العالي للفنّ المسرحي تحت الإشراف الكامل لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي وتخصيص ميزانيّة جديدة لتهيّأ الفضاءات المخصّصة للتكوين التي تمّ نقلها من جديد إلى كنيسة العمران.

وتواصل العمل في هذا الاتجاه حيث تمّ منذ بضعة سنوات وضع خطة جديدة لبرامج التكوين كان من بين أولوياتها الالتزام بأهداف وتوجّهات واضحة من شأنها تحديد برنامج عصري، ثري ومتكامل يستجيب لطلعات الدارسين والمهتمّين بالمجال المسرحي، كما تمّ تطوير مجالات التكوين من خلال فتح شعب واختصاصات جديدة إضافة لاختصاص الإيداع والإنتاج الذي تحوّل إلى اختصاص التمثيل والإخراج واختصاص التشييط

- من 1974 إلى 1978 - ثورة حقيقيّة في مجال التكوين المسرحي في تونس، واكبَت ما بدأت تحقيقه نفس المجموعة من ثورة على مستوى الفعل الفني في فتح الآفاق أمام جيل جديد من الطلبة حيث تمكن عدد منهم من مواصلة الدراسة بفرنسا والاتّجاه نحو البحث العلمي والتعليم العالي(4).

وعلى إثر خلاف مع وزارة الإشراف قامت المجموعة المتكوّنة من الفاضل الجعابي، الفاضل الجزيري، محمد ادريس والحبيب المبروكي بتقديم استقالة جماعيّة وهو ما أدّى إلى حصول فراغ كبير على مستوى التأطير أثر سلبا على نشاط مركز الفن المسرحي. وكاد أن يفضي به إلى الجمود. هذه الوضعيّة دامت قرابة الثلاث سنوات وانتهت باتخاذ قرار بعث المعهد العالي للفنّ المسرحي تحت إشراف مزدوج من وزارتي الثقافة والتعليم العالي والبحث العلمي. وانطلق نشاط هذه المؤسسة التي قامت على أنقاض مركز الفن المسرحي سنة 1982، واكتست برامجها صبغة جامعيّة أكاديميّة كان الهدف من ورائها دمج التكوين المسرحي ضمن منظومة التعليم العالي مع السعي إلى مراعاة خصوصياته. هذا التحوّل الجديد جاء دون شك كحصيلّة للتجارب السابقة وكتكريس لمرحلة جديدة من التكوين المسرحي أراد مخططوها ضمان هيكله عضويّة تدعم النشاط الفني المتميّز للساحة المسرحيّة التونسيّة في أواخر السبعينات وعلى مدى العشريّة التي تلتها.

المؤكّد أنّه بالرغم من الصعوبات التي واجهته، فقد تمكن المعهد العالي للفنّ المسرحي من تحقيق جزء كبير من الرهانات التي أنشء من أجلها ولعل أهمّها استقطاب أعداد متزايدة من الطلبة من مختلف أنحاء الجمهورية وإضفاء مصداقيّة أكبر للتكوين. ولقد نجح جزء هامّ من خريجي المعهد في فرض أنفسهم على الساحة المسرحيّة والفنيّة في حين توجّه عدد هامّ منهم للتدريس بعد أن تمّ انتدابهم من طرف وزارة التربية. هذا النجاح يبقى في حقيقة الأمر نسبيا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار النقص والعثرات التي عرفتتها تجربة المعهد العالي للفنّ المسرحي خلال الفترات الأولى من نشاطه والتي أدّت تدريجيّا

والتدريس الذي عوّض باختصاص مسرح الناشئة. وتكوّن الشعب الجديدة في اختصاصات تقنيات المسرح وفنون العرض (الإضاءة والصوت) ومجال التصرف في الإنتاج الدرامي، إضافة إلى اختصاص فنون مسرح العرائس الذي انطلق التكوين فيه سنة 2007.

ويأدرجه كلياتاً ضمن منظومة إمد (إجازة، ماجستير، دكتوراه) بداية من نفس هذه السنة وبدا واضحاً سعي المعهد العالي للفن المسرحي إلى تكريس مختلف هذه الخيارات وتحقيق جودة عالية للتكوين.

اليوم وبعد أكثر من خمسين سنة على نشأته، بلغ التكوين المسرحي في تونس مرحلة من النضج أفرزت تجارب جديدة أبرزها إنشاء معهد عال جديد للتكوين المسرحي بمدينة الكاف، وبعث دروس في فنّ الممثل للمبتدئين ببعض الفضاءات المسرحية الخاصة. تواصل مثل هذا النجاح يبقى رهين وعي متجدد بالرهانات القادمة ومواصلة الاجتهاد في تطوير أطر ومقومات التكوين المسرحي يضمن لخريجيه أعلى درجات الكفاءة العلمية والحرقيّة.

### الهوامش والإحالات

- (1) محمد مسعود ادريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، 1881 - 1956، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي - دار سحر للنشر، 1993، ص 134.
- (2) المرجع السابق.
- (3) معز حمزة، خريجي مؤسسات التكوين المسرحي بتونس، 1955-1990، رسالة تخرّج، تأطير الأستاذ عز الدين العباسي، المعهد العالي للفن المسرحي، 1995.
- (4) نخسّ بالذكر الأستاذة عز الدين العباسي، فتيحي الحكاري ورفها فوقيديّة الذين يدرسون حالياً بالمعهد العالي للفن المسرحي بتونس.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

# مسرحية شجرة الدر

عز الدين المديني

## شرح أسباب كتابة هذه المسرحية:

عندما أتى الشريف خزندار وفرانسواز قروند بمسرحية «جوليا دومنا» إلى تونس في صيف سنة 1990 وتمّ عرضها على مسرح «فو» بمدينة قرطاج لم يكن في سابق علمي أنني سأعارضها» بمسرحية لي لأنني أحببت مسرحيتهما من خلال تألّق تمثيل الفنانة ميري معلوف ذات البراعة الفائقة والحذق الفني الدقيق.

ومسرحيتي «المعارضة» لـ «جوليا دومنا» هي «شجرة الدر»، التي مر على تصوّر لها زهاء عشر سنوات وقد تزايد، وعلى كتابتها وخلق شخصياتها ونحت خطابها المتعدّد. ولكن هذه الكتابة لم تمهلي، فغاصرتني وحاصرتني وضغطتني طوال سنوات إلى أن صار موضوعها، وشكلها الفني، وأسلوب لغتها، ومستوى إلقاء كلماتها من على خشبة المسرح، وإيقاعاتها المتناغمة، وجمالياتها الدرامية كالوسواس القهري حتّى زارتنى وجوه شخصياتها وتفاصيل أحداثها.

كتابة هذه المسرحية كالوحش الضاري يدور حوليّ ليهاجمني. فكان لا بدّ من ترويضه سنوات إلى أن ينقاد مطيعاً خاضعاً.

وصادف أن شاهدت «جوليا دومنا» بعد ذلك وأصغيت إلى نصّها يُلقى من على الرّكح. فرأيت أنّ الدّور هو دور «شجرة الدر» وأنّ التّمثيل والإخراج والسينوغرافيا وجميع اللّوازم هي «شجرة الدر»، فكانني امتلكت «جوليا دومنا» وكأني أنا الذي كتبها ومسرحتها وقدمتها إلى الجمهور. فهذا التّطابق غريب، لم أضحّ منه إلّا بعد زمن.

وقلت: لم لا تكون «شجرة الدر» معارضة لـ «جوليا دومنا»؟ إذ أنّ لي تجربة سابقة في شأن المعارضة. ألم أكتب مسرحية «التربيع والتدوير»؟ وهي معارضة لكتاب «التربيع والتدوير» الذي ألّف فيه الجاحظ أسئلته على شخصيّة خياليّة اسمها أحمد بن عبد الوهاب أخرجها بها غاية الإخراج وأفحمه. وإذا كان أحمد بن عبد الوهاب صامتا على طول صفحات كتاب الجاحظ فإنه في مسرحيتي يتكلّم ويوجب الجاحظ، ويزيد فيلقي أسئلة مفحمة على خصمه.

غير أنّ تجربة مسرحية «شجرة الدر» تختلف كليّاً عن مسرحية «التربيع والتدوير» من حيث استغلال مقولة «المعارضة» الأدبيّة العربيّة العريقة. فمن لم يعرف ممّا المعارضات الشعريّة لقصيد الحصريّ القيرواني: يا لبّال الصبّ؟

افتتاح مهرجان مسرحي بالقاهرة وفي عمان بالأردن.  
وقد لاقت نجاحا جماهيريا عظيما.

- 1 -

شجرة الدر بزيتها السلطاني حائرة، خائفة. جاريها  
ناريمان تتبعها. موسيقى حزينة.

\*\*\*

السلام عليك يا سيد الأنهار يا نيل، والأمان، كلما  
نور صبح وتألّق نجم الزهرة في ظلمة الكون.

زوايعي رزعنتي فأخرجتني ! أتيتك يا بحر المحبة  
والوفاء بعد هجر طويل متى لألّوذك مجدداً !

لكم برّح بي الشوق إلى بهجتك الأخاذة الساحرة  
وجلالك الربوبي ! دائما كنتُ أحرقُ إلى سكينتك  
السلطانية القاهرة الشامخة تحت ظل الأهرامات  
الخالدة.

وجهك في وجهي. أنا أراك وأنت تراني. ما هذا  
السكون ؟ انطلق يا نيل ! لطالما أغويتني بحنانك.  
جذبني عمّا تحب، سامرني هذه الليلة بما لا أحب !  
أنا شجرة الدر، عشقتك إلى قمة الوله والجنون،  
وجارتك الخاضعة المطيعة على الدوام ! مرني بما  
تشتهي.

لو كنتُ عذراء لوهيتك جسمي قربانا لمياهك  
المخضبة. أليست مياهك هي التي كانت أصل الحياة ؟  
ألست أنت الذي وهبتنا مصر وخيراتنا العميمة ؟  
تباركت هباتك ! ... ولكن، مرّت السنين وانقلب ربيع  
عمري إلى شبه خريف ...

أولا تذكر ما بحث به لك يوم أقبلتُ عليك أول مرة  
من فجاج الأناضول، وأحلامي الوردية تدفعني إليك،  
فرايت في أسواق حلب شهاب الدين الشهوردي في  
مرقعة المتصوفين، وهو يصف للعميان مواكب النور،  
ويشرح للصم وللعمى وللعمّج بحار النور ؟! ثم عاج

ذلك أنّ «شجرة الدر» تستعير جماليتها الدرامية في  
خطوطها العريضة من «جوليا دومنا» دون الموضوع  
طبعا، ودن أسلوب اللغة، وتكوين الشخصية الرئيسية  
ومستوى الخطاب ونوعيته، وتصوير الأحداث، رغم  
أنّ بينهما حوارا، بل قل : هناك إضاءات يعكس بعضها  
بعضا بين هذه وتلك كمرآتين الواحدة مقابل الأخرى  
إن صحت هذه الصورة، حتّى تكون المسرحية الثانية  
على بصمة المسرحية الأولى، كالحافر على الحافر  
كما كان يعتبر العرب القدامى.

وهكذا نلاحظ أن بعض مقولات الشعر العربي  
القديم مازالت صالحة لكي نثري بجماليتها المسرح  
العربي الحديث.

وقد وجدت مسرحية «الربيع والتدوير» صدّى  
كبيرا لدى الجمهور، وتمّ إخراجها بخمسة إخراجات  
مختلفة :

- إخراجي الممنوع سنة 1978 .

- إخراج الفنان عبد الرؤوف الباسطي بتونس وتمثيل  
المأسوف عليه الفنان نور الدين عزيزة وتصويرها في  
التلفزيون التونسي.

- إخراج الفنان سمير العصفوري مدير مسرح  
الطليلة بالقاهرة وقد تمّ عرضها طوال موسم مسرحي  
في منتصف الثمانينات الماضية.

- إخراج عراقي في المعهد العالي للفن المسرحي  
ببغداد.

- إخراج جزائري في الجزائر العاصمة.

وإنّي أرجو أن تلقى «شجرة الدر» إقبالا كما لاقته  
«الربيع والتدوير».

وفعلّا، فلقد أخرجت الفنانة الكبيرة زهيره بن  
عمار مسرحية «شجرة الدر» ومثلتها. وقد قدّمتها  
بإخراجها وتمثيلها لأول مرة يوم 3 فيفري 2007  
بتونس العاصمة. ثم قدّمتها في حفلات متعدّدة جدّا  
داخل تونس وخارجها، وأذكر على سبيل المثال في

وطفنا بالحجر الأسود، وابتهلنا لله، وعلى رؤوسنا الحمام العاشق يهدل في الحرم المكي بين المئذنة حمداً وسلاماً وأماناً ونحن في خشوع. لكن، لم أعرف كيف غاب عنا أبو الفتوح بعد انقضاء فريضة الحج. إلى أين انصرف؟ هل جاء أجله أم ذهب لقضاء بعض الشؤون؟ لا يدري أحد! وحام الخوف والشك في مصيرنا! إلا أن قائد قافلة الجوّاري استأنف المسير - لا بدّ بأمر من أبي الفتوح- عبر البراري القاحلة المخيفة إلى صنعاء اليمن، وقد أوشك زائدنا من الطعام والماء والصبر على التفاد. وما كدنا نقرع أبواب مدينة السلطنة بلميس حتى حاصرنا عساكر والي مكة المكرمة وسوفهم تلمع تحت الأسوار على ضوء المشاعل: أين ذلك الجاسوس الخيبي؟ أين المتآمر الدّساس على والينا والي مكة؟

سألناهم: ومن هو هذا؟ أجابوا: وكيل السلطان أبو الفتوح العجوز لعنه الله! ولا أصف لك يا بحر النّيل استياعاً من أبي المفتوح! قلنا راجعين لا من حيث جئنا بل سلكتنا طريق عدن ومنها إلى ظفار ونزوى وعمان في اتجاه الخليج العربي. وبينما كنّا نجد في السّير نحو بلاد البحرين إذ برز بغتة أبو الفتوح، لكأنّه نجم من خلف كثبان الصّحراء، على رأس قافلة مثقلة بالخيرات وبالبركة. تنفّست الصّعداء، ورجعت لي الرّوح، واطمأنّ في القلب. سألته عن أسباب غيابه. ما أجابني إلّا بابتسامة خبيثة ساخرة ثمّ بالسّكوت القلق الكثيف. وماهي إلّا بضعة أسابيع حتى صبحنا في أرض الكنانة، والفجر متفلق، والثّور غامر، ونحن على مقربة من ضفاف بحر النّيل العظيم. هذا يوم العرس قد حل! أوّل ما فعلت رميت بنفسي كالعاشقة المتيمة بين أحضانها، في أمواجه الرقيقة الهادئة، على طميه اللّزج لأتحسّ حرارته بل دفءه وحنانه، لأشتم نسيمه المتأله السّرمديّ، رميت بشياي الفاخرة، بمصوغي النّفيس، بكحلي وسواكي وجنّائي لأتجرّد من كلّ ما زينت به أبو الفتوح طلباً منّي للظهر وللعة وللخلود!

\*\*\*

بي التّخاس الشّقّي نحو ميناء إسكندرون، ففررت من قبضته علني أركب السّفينة إليك. ولكنّ ذلك البائس الشّقّي عثر عليّ فأجبرني على الاستعراض في أسواق التّخاسة في حماء وحمص واللّاذقية وطرسوس. أمّا في دمشق فمسكّت بالقلم فسطّرت، وبالعودة فعرّفت، وحفظت الشّعْر فغنّيت، ونقرت الذّف فرقصت، وتعلّمت رسم حروف الهجاء. وكتبت اسمك البيهّ بالقلم الأيوبي العريض، ورفعت صوتي بالغناء في أوّل لحن لي على مقام الحجاز حتى حسدتي أنيغ القيان وأحسنهنّ صوتاً ودلاً:

أبدًا تحنّ إليكم الأرواح  
ووصلكم ريحانها والريح  
وتلّوب أهل ودكم تشاقكم

وإلى لذيذ لقاءكم ترتاح  
وارحمنا للعاشقين تكلفوا

سِتر المحبّة والهوى فضّاح  
في سوق غرّة وقعت عليّ عين أبي الفتوح بذّر كالبحار  
وكيل السلطان فقلّمني عضواً عضواً، واشتراني على الفور  
بأغلى الأسعار ذهبا خالصاً. كان عارفاً بالنساء خبيراً  
بصنير الجوّاري. فتنّ بي على تقدّم سنّه الهالكة الخربة،  
وقد شدّه الولع بمحاسني وشمائلي ودلالي، ودمّره أدبي  
وفني. كان يسألني في الوقت بعد الوقت: من أين لك  
كل هذا يا جُميرتي؟ سَمّاني حُميرة لأنّ شعري الغاوي  
الرّمّس حتّى عجيزتي كان أحمر ناراً، وخذي أزهر  
ورداً، وجيدي ذراً لآلاء، وعيني بحرّة كبحر النّيل.  
انتخبني جارية الجوّاري فعزلني عن الأخريات لمأرب  
خاف إلّا أنّه لم يستطع أن ينال منّي شيئاً فلم يمسنّي.  
والعجب في أمره أنّي سمعته يكيّ في شقّ شجرة الليل  
ويتحبّ: أحبّها، ولا أقدر عليها!..

ثمّ رحلنا إلى الحجاز، وقال: إنّ هذه الحجة إمّا  
هي حجة وداعي للدّنيا! فليغفر الله لي كلّ ما تقدّم  
من ذنوبي وما تأخر، إنّهُ لسميع مجيب! وتطهرنا،

كل شيء ساكن هادئ حوالِي، صامت يزجج،  
كانه السكينة ولا سكينة. كل شيء أخرس يفزع. لابد  
من مغالبة الموت! حتى جاريتي التي سمحوا بوجودها  
إلى جانبي لتؤنسني هي بكما أيضا. فلم لا تنطلق يا  
نبيل إذن، يا عشير أيامي وسلطاني، أريد منك كلمة  
واحدة تشفي غليل من ينتظر الموت، يا رفيق دربي  
وروحي! جاريتي المسكونة بسحر، القائمة على  
طقوس مواسمك، العارفة بأسرارك التي حفظها الذعر  
في مكنونه قد نذرت على نفسها أن تعطرك بألف قتيعة  
عطر يمنية إذا ما نجونا سالمين من الموت، آمنتين؟

## - 2 -

هذي ندوري أنا. لتنتعش روحك بصمغ شجر  
المز في الأصال والأصباح، ولتنتعش أرواح جميع  
من أحبيته بمياهك العذبة. شربوا حتى ثملوا،  
واغتسلوا فتطهروا حتى تساموا نحو الأعالي.

ودونك روح عطر الصندل، وهو عطري المفضل.  
إنه سلوان لقلوب العذارى العاشقات. إنه ترياق  
للعسكر القتل، فزوائحه العبقرة تشرب بينهم المسالمة  
والأمن والسلام.

وكيف لي أن أنسى ما وعدتك به يوم قابلتك أول  
مرة: دهن العود والمسك والعنبر؟ لقد جلبت أيام  
سلطاني القناطر المقتطرة من دهن العود، وبعث أمراء  
الممالك البحرية إلى الأرض الخراب لشراء المسك،  
وأمرت السفن بحمل كل ما يُغرض من العنبر في  
أسواق جزر بحر الظلمات وأرخبيل سرنديب في بحر  
الهند وبحر الصين. ألم تذكر لم فاحت مياهك التي  
تجري حول جزيرة الروضة، أمام باب زويله مدخل  
مدينة القاهرة المعزية؟

فلأنني أمرت بصب مائة جرة مليئة بالعطور،  
بالزهر، بالعطرشاء، بماء الورد، بالتسرين على  
أموالكم الهائلة لتطهيرها من كل طاعون قادم ينالها  
وينال شاربها.

ولأنني أمرت أيضا بحرق خمسين قنطارا من خشب  
الداد، وعود القماري، وحجر الجاوي، وكل بخور  
ثمين يرتفع دخانه الشدي في أجواك اللطيفة اللذيذة  
تعتيما لكل وباء جارف محتمل حتى حسب الناس  
أن القاهرة تلتهما الثيران، لا قدر الله! ولكنهم لم  
يلبثوا لحظة في خوفهم حتى تبيّنوا ما شاهدت أعينهم  
من عجائب مذهلة، وصدقوا ما اشتتمت أنوفهم من  
الروائح الزكية الزاهرة. لكأن بابا من أبواب الجنة قد  
فتح على مصراعيه ليهب منه نسيم مخملي رقيق أسعد  
أرواحهم وأطرب نفوسهم وقلوبهم وأمتع عقولهم.

كل ذلك تم غداة الليلة التي دخل بي فيها سيدي  
وسلطاني ورافع منزلي وشأنني الملك الصالح نجم  
الذين برد الله ثراه، وستاني بعدها جاريته الأولى،  
وانتخبني محظيته الأثيرة إلى قلبه وعينه وعقله من بين  
ألف محظية ومحظي وجارية وقينة وغانية وغلام.

وأهداني قصرا منيفا مدهشا، وقلاعة السلطنة من  
الألماس والذّر والزبرجد والزمرّد، وثوبا مُطرقا من  
الدجاج من نتاج دار الطراز السلطانية.

واشترط علي أن أصبّحه كلّ صباح بإهدائه وردة  
حمرراء دمشقية مدى الحياة! وإذا ما توفاه الله - وكلّ  
نفس ذائقة الموت - أن أزيّن تربته في كلّ زيارة بوردة  
حمرراء دمشقية مدى حياتي.

واشترطت عليه أن يرى في جميع النساء. فلا  
أريد ضرة ولا ضرائر من الجواوي والغواني أو من  
الغلمان والحرائر، فيكون كله لي وأكون كلي له.  
وأشهد أنه وفي بعده إلى أن توفي محاربًا في مدينة  
المنصورة.

ولأنني أمرت بإيقاد جميع مشاعل القصور في  
جزيرة الروضة، والقناديل والمصابيح والفوانيس في  
القلاع والأبراج، والشموع الملوّنة في أحياء القاهرة  
المحروسة وأمام أبوابها الآمنة، وفي القسطنطين وفي  
القطائع ودروبها وحاراتها ومحلّاتها كافة، وفي بيوت  
الله، وأعلى المآذن والصوامع، والزوايا والمدارس

والنكايا، والقناطر والجسور، وعلى صواري المراكب والسفن والحراقات الحربية ليلة ميلاد ابني خليل. فانا شجرة الدرّ أم خليل، ووالده هو الملك الصالح نجم الدين أيوب. فعكست يا نيل، يا ملاذ بؤحي، أضواء السماء والأرض حتى فجرت ينباع النور في الدنيا اختفاء بميلاد ابني خليل...

عند ذلك سمّاني ولي نعمتي وسلطاني أم ولّد بجميع ما لديّ من حقوق سلطانية في سلطنة صلاح الدين الأيوبيّ: مصر والشام وشمال عراق العرب واليمن. وكلّفتني بشهود مجالس الملك، وإيوان الحكم، وديوان الإنشاء والعلامة، ودار القضاء الأعلى، وديوان المظالم، وديوان السكّة والضرب، ودار الصّناعة، ودار السلاح، وديوان الممالك، والأجناد، والخيّالة، ومشاة العسكر الأكراد والتركمان والجراكسة الغلاظ الجفاة، والمتطوّعين للجهاد في سبيل الله أيام السلم - على قلّتها - وزمن الحرب. فكأنّه وضع كل ثقته بي في إيوان الحكم المليء بالنافقين والمدّاحين الكذّابين والأعوان نصفهم خونة ونصفهم الآخر جواسيس. كأنّه أعطاني شطر سلطنته.

وضاعف عدد حراسي من الترك والأرمن والبربر، وعدد خدّامي من الزنج، وعدد حشمي من الزوم والصّقالية. ورسم أن يحيطيني أمراء الجيوش بحتيّة السلطنة. وكلّفتني بمهمّات سرّية فأكون عينا ساهرة لا تنام على ديوان البريد ماوى بعض الخونة والجواسيس والمتآمرين والدّسّاسين، وهم دائما على أهبة لبيع المدائن والأمصار وحّى البلاد إلى التتار والإفرنج. إنّك يا شجرة الدرّ أن تغفلي عن حركة الحمام الزاجل الذي يحمل إليهم الرّسائل السّريّة، وعن جهة قدومه وجهة اتجاهه... خطر! افتحي عينيك، وحقّقي النّظر، واسترقي السّمع إلى همهمتهم ووشوشتهم، وحلي شفرة رموزهم وعلاماتهم وإصطلاحاتهم وإشاراتهم الخفيّة وحتى أسباب صمتهم. وإذا ما شككت فيهم فدولك السيف، اقتلهم قتلا ذريعا.

أتذكّر تلك العرّافة القديمة، وأنا مازلت صبيّة

صغيرة مع أمّي في جبال الأناضول، اعترضت سبيلنا، وقالت: إنّها قدمت من جهة منابع نهر الفرات. مسكتني، وشرعت تنفّرس في ملامح وجهي، وتفتّحها واحدا واحدا، وهي مستغرّبة! لم تصدّق ما قالت لها ملامحي. تجرّأت فجأة وصرخت: سوف تكونين يا بنتي أميرة، ملكة، سلطانة!... أطردتها أمّي، وسبّتها، وشتمتها: أو تسخرين منّي يا شخّاذة يا أفاقة يا بنت الزّنى!؟ يا حسرتي! لو كانت أمّي حيّة لشهدت سلطنتي الملك نجم الدين أيوب والد ولدي جليل يضع على رأسيّ التّاج في إيوان السلطنة للإشراف على مجلس أمراء الجيوش. آه يا أمّي! لو كنت حيّة!... لرأت بعينها مندهشة كيف توليت رئاسة الأمراء والحراس يحملون شعار الدّولة! لرأت بعينها امتعاض الفقهاء وشيوخ الإسلام في صمت ثقيل منّي، من المرأة التي ترأس الرّجال الأشداء!

### - 3 -

أي خليل، يا وحدي ويا فلذة كبدي الحرّوي. لو كنت حيّة لورثت السلطنة بعدي، لتربّعت على عرش سلطنة القاهرة ومصر، دمشق وحلب وحماه وحمص وكلّ الشّام إلى خليج العقبة بما في ذلك قبة الصّخرة وبيت المقدس وفلسطين، وكذلك شمال عراق العرب، واليمن. فأنت وريثي الشرعي، وريث أبيك الملك الصّالح المجاهد الشّهيد.

لقد علّقت جميع آمالي وطموحاتي عليك. كنت أرقّي التّأزّف، وقلقي، ووجعي، وسهادي الدّائم لأنّي كنت مشغولة عنك بتدبير شؤون السلطنة وبمحاربة الغزاة البرابرة. ضيّعتك رضيعا بين أحضان المرضعات البدويات. ضيّعتك صغيرا بين أيدي الحاضنات المأجورات. وعندما اشتدّ عودك وكبرت فقدتك في ما كان يقدّمه إليك الخصيان والخدم والحشم من خدمات سلطانيّة ومعاملات لا حبّ فيها ولا خنان.

عشت وحيدا ومِت كاليتيم. فاللّوم عليّ! قل لي  
من سَمَك؟ فجأة مرضت وفجأة مِت وسرعان ما  
واروك التراب!

كنت غائبة عن القاهرة يا ولدي، أقود مع أبيك  
الجيش لصدّ العدوان. هذا عذري عن إهمالي إياك.  
ألم أكلف من يراك؟ كلفتهم! كلفتهم!

صدّقني يا خليل: كان أبوك مشرفا على الموت.  
لم يخبرني أحد عن مرضك المفاجئ. كيف أفعل؟  
هل أترك أبأك؟ هل أخليه يحتضر وحيدا؟ لا يؤنسه  
أحد ولا يداويه أحد؟ ولَمّا طال احتضاره أوكل وضع  
خطّة المعركة إليّ وإلى أمير الجيوش عزّ الذين أبيك  
التركماني. حضوري كان مسألة حياة أو موت!  
ولنعش نحن وليمت الأعادي! أراد أبوك السلطان أن  
تكون معركة فاصلة نهزم فيها جيش الإفرنج وأسطوله  
ومنجنقاته شرّ هزيمة حتّى لا يعيدوا الكرّة من جديد.  
ينبغي ألاّ تتصوّر أنّي نسيتك ولو لحظة واحدة، حتّى  
إنّي كنت أفزّ بأبيك من معسكر إلى آخر وقت الفزّ وأنا  
أفكر فيك، وهو ما ينفكّ يسعل ويسعل إلى أن ينهدّ  
صدره ويتقيأ رثيه بالدماء! وأفكر فيك وأنا أكرّ بأبيك  
وقت الكرّ والهجوم بالخيالة الخوارزمية، والمشاة  
الأكراد، والمتطوّعة الغلاظ الشّداد الوافدين علينا من  
جميع الأفاق. ونحمل على المعتدين حملة عتتر بن  
شّداد فلا تبقي ولا تذر!

كنت راكبا ورائي على فرسي الأبلق. أراك ورائي وأنا  
أمر بسيفي المسلول نحو مواقع الأعداء. أتقدم مع أمير  
الجيوش خيالنا العتاة كالشّياطين، المسرعين في سرعة  
ومضات البرق، أمرهم بالزّحف كالأعاصير العاتية صفّا  
متراصا واحدا على خيالة العدو الثقيلين بحديد الدّروع  
والزّرود والخوذات والسّيوف والزّماح والدّهائيس. إياك  
يا خليل أن تسقط! شدّني إليك! أمسكني من زرودي!  
أبوك تركناه على قمة الزّوبة بحرسه. أمسكني يا خليل  
ولا تسقط، ولا تتركني وحيدة!

نهاجم بما نقدر عليه من الهجوم رغم خيانة

المأجورين أبناء الكلب الذين سلّموا مفاتيح المدينة  
إلى البرابرة الغزاة كالمتصرين. أمّا نحن فقد خدعناهم  
فتظاهروا بالانسحاب الانهزامي من المدينة التي سقطت  
في أيديهم، ونحن نستنجد بالتّيل العظيم. فلّتي  
استغاثتنا، وقد حطّمنا الحواجز، وكسّرنا السّدود التي  
تحبس مياهه، وتكبّل ترعاته. وفاض بحر التّيل...

يا نيل! أيّها النّهر المبارك العظيم، ضخّم مياهك كما  
تفعل في مواسمك، وأخرج طميك الثّقيل من أغوار  
جوفك، وضاعف سرعة سيولك وأمواجك، وزمجر،  
ولتكن الأحناش، والتّعابين، وعقارب الصّحراء، ودود  
الأرض، والتّماسيح جنودك وأعوانك، وأطلق الهوامّ  
السّامة معزّزة بآلاف مؤلّفة من العقبان والبزاة والسّور  
عليهم! ياتيل، أنت احتضنت ولدي خليل يوم ميلاده  
أنت غسلته بمياهك، أنت طهّرت بعد نزوله من جوفي.  
أنت فرحنا وسعادتنا، أسّغيت بك، أنت جيشنا الباسل  
الذي يحميننا، وأنت قلعتنا الحصينة التي تقينا شرّ البشر!  
نصرك الله.

وما هي إلّا ليلة ظلماء سوداء مرعبة السّواد حتّى  
أغرق التّيل وطميه وطفله وطينه وسلحه جيش الغزاة  
الإفرنج البرابرة. ولم ينج منهم أحد إلّا ملكهم.  
فولّيت عليه، وزميت به في الأسر. وما هو يرصف  
في الأغلال والقيود سجيننا ذليلا مهينا في دار قاضي  
مدينة دمياط حرسها الله. ألا يعلم أنّ بحر التّيل يأكل  
المعتدين الظّالمين؟

بعد رجوعي إلى قلعة جزيرة الرّوضة، وبنود  
التّصر خفّاقة والفرحة عامّة، أتاني نعيك يا ولدي  
الحبيب، فلم أع كيف سقطت من على فرسي الأبلق  
كما سقطت أنت يا خليل في هاوية الموت، وسقط  
أبوك الملك الصّالح في حفير الموت! الموت!  
ودموعي تنهمر، تنهمر، تنهمر كشلالات التّيل ليلا  
ونهارا وأياما وأسابيع. لم يبق لي أحد يا خليل. وبَرَد  
الحداد وصقّيع جدران القصر يلفّني من كلّ جانب.  
الله الله في أمري! لم يبق لي إلّا أن ألوذ بعزّ الدّين  
أبيك عوني المطيع وسندي. ولا إله إلّا الله! ...



قبل التّرع الأخير هتف أبوك السُّلطان باسمك  
مَرّات ومَرّات يا خليل. تفتاً تمام رتبته فلم يبق في  
صدره شيء سوى الهات. الحُف في طلبك. لقد  
أوحشته طويلاً وكثيراً يا ولدي. فلم أر في حياتي قطّ  
والذا أحبّ ولده مثل والدك. حبّه لك حبّ سُلطاني  
فريد، فاق حتّى حنائه على ابنه الآخر غياث الذين من  
امرأة أخرى. كان يعتقد أنّك ستكون وليّ عهده في  
السُّلطنة، وهو يتهاوى بين سكرات الموت...

سألني: هل أبعدته عني يا حُميرتي؟

أجبت: إني خشيت عليه من ويلات الحرب. هو  
آمن في قصر جزيرة الرّوضة البعيدة عن المعارك،  
الآمنة.

قال: لا تكوني ذاهية! ... أنا الذي علّمتك الدّهاء،  
أنا الذي درّستك فنون السّياسة والحكم والسُّلطان. أنا  
الذي درّبتك على أحابيل الخبث والمكاند...

قلت: أنت معلّمِي - يا سيّدي ويا سُلطاني - لعلّنتي  
الحكمة، ودرّبتني على إعمال الفكر والرّؤية، وتدريب  
قيادة الرّجال. أنت حرّرتني فرفعت عني الظلم. أنا  
منك يا ملك أمري وقيّة لك مدى حياتي.

باح: أنا ملكتك وأنت ملكتي! أنا أحبّك مهما  
فعلت ومهما تفعلتي! ...

بُحْتُ: لم تعلّمني فنون الطّغاة الأشرار، ولا  
أفاعيل المكر والنكر، ولا جرائم الغدر، والوقية،  
والدّسائس، والخديعة. إني عشيقتك التي لا تبرأ من  
عشقك يا سُلطاني، يا ملكي الصّالح الخير الجميل،  
أنت الذي أبعدتني عن الشّر! ... ثمّ سكّت عاشقي  
سكوتاً رهيباً...

وشوش في سمعي وهو يخلط الكلام ويحشرج:  
ما للعرّ أبك يدور حواليك دائماً، يتلطف معك، كأنه  
يشتمّ عطر شعرك وصدرك وثيابك وروائح جسمك؟  
وهذه السّلعاة والأغوال الأهوال يوم القيامة. أنت حرّة

يا شجرة الخير. سوف أبرأ من مرضي وأنهض يقوم  
التّين الأصفر على خيل التّثار والمغول الرّاحقين تحت  
هبوب من الحلزون الأصفر أين غياث الذين؟ ابني غياث  
طوران شاه؟ السّماء يخلّق السّابعة في تاج الملكوت.  
غاب عني خليل وغاب عني طوران ضاع ملكي شاه  
ابني السُّلطان المنتظر! أبعدته أيضاً؟ تحلّق عقاء بيضاء  
من وادي عبقر على ساقها بالياقوت وهي تنوح: ليتك  
وسعدك! رأيته يلثم يدك ورجليك ويقبل ركبتيك. بنا  
البراقُ يحلّ الحوت الأكبر في ظلّ شجرة المنتهى الدّر  
والجوهر. تتناوم تحالّم تنهات يقبل شفيتك. عفاريت  
على كفّ شيطان خصي.

ثمّ لفظ نفسه الأخير، وهو يشهد، ويتسم لي  
كالشمس في الصّباح الجديد.

## - 5 -

جارية شجرة الدّر ترقص «رقصة التّيل»

## - 6 -

ما أبدع جسمك يا ناريمان! جسمك المتألّه البديع  
تحرّز من الظلمات، برز لشمس الحياة، نور للوجود  
الحَيّ، تجلّى بمحاسنه الشّعرية تحت أضواء العيون.  
هل تمنّين قوامك لمياه بحر التّيل المخضبة ليحبلك  
وليجدد بك الكون أم تمنّين طهره وتحرّمين تجرّده  
رغم ما علّمتك من التّسنن والطقوس؟

الرّقص تعبد، وحتّاج بيت الله الحرام يرقصون  
على سنّتهم وطقوسهم المقدّسة، بدوراهم البطيء  
حول الحجر الأسود، برفع أيديهم وخفضها مع  
إنشادهم مع ابتهاهم الجماعي، وبسعيهم شبه السّريع  
بين الصّفا والمروة، برمي الجمرات...

بعد أن أبعدوني، وأهانوني، وسجنوني، منعوك  
أنت جاريّتي من الأكل والشّرب والاعتسال وحتّى

بغته دخل علي السلطان المعز أنيك دون  
استئذان! فلمح ظاهر الاحتفال ولم يبصر رمزه ولم  
يفكر. وظن سوءاً ما ظن بما أنه من الأجلاف، ومن  
فقاء التربية والأدب والتفكير والخيال. من مصائب  
الدهر آتي تزوجتُ بإنسان منعدم الإحساس بالحسن  
والزوني واللفظ. والله ما رأيته قط فتح كتاباً ولا  
قرأ صحيفة منذ أن تزوجنا. سميت في تعليمه الشعر  
والموسيقى والفلسفة... ذهبت جهودي هباءً! بالله  
قولي: هل بيني الإنسان قصرًا في مياه بحر النيل؟  
خسارة! وهو رجل كله خسارة! كان يقول لي  
دائمًا: قراءتك للكتب تزعجني! القراءة ليست من  
شأن المرأة!!!

وكنتم اعتزمت منذ زمن طويل إقامة عيد للأني  
في جزيرة الزوضة وفي القاهرة، وفي حارات دمشق  
وحلب، وفي جبل قاسيون، في القوطة، وعلى ضفاف  
نهر بردى - حياه الله من نهر - على غرار احتفالنا  
بالنيل في موسم فيضان مياهه المخصبة التي تأتي  
بالخير العميم المنتظر!... نعم اعتزمت ولكن!...  
فما كان مني إلا أن طردت المعز أنيك شر طرد،  
ولو أنه سلطان البرين والبحرين وملك المشرقين  
والمغربين!!... زواجه مني لا يخول له أن ينتهك  
حامي حميتي! إني حرة ومالكة لجسمي! ورغم أن  
سيدي وسلطاني الملك الصالح قد أعنت رقبتي ورفع  
من منزلي إلى عليين ثم تزوجني برضا مني على سنة  
رسوله ونبيه عليه أزكى السلام فلم يكن يتجرأ على  
اقتحام خدري، وهتك سثري بل كان يحترم جسمي...  
وشتان ما بينهما! شتان!

- 7 -

لم يستطع أحد أن يجتاز عتبة خدري دون  
رضاي... فذاك السلطان المجاهد الشهيد شهيم كريم  
وهذا السلطان العرييد نذل حقير وشقي! كالفرق بين  
الشمس الساطعة والتراب!

الرَّقْص. حرام، الموسيقى حرام. وأعلنوا: الجسم  
المُتَجَلِّي حرام، الجسم العاري وشبه العاري حرام.  
قرروا: كل جسم الأنثى حرام زقوم! قَدِّوه، عَذِّبوه،  
أعذبوه أولئك الهمج الأجلاف. واصلي الرَّقْص  
فالرَّقْص تحرز للزَّوج، وحزبة للجسم الجميل. والله  
جميل، وهو يحبُّ الجمال والكمال لأنه هو الذي  
سوى الجمال.

أوما زلت تتذكرين يوم الفرح بجسم الأنثى؟ هكذا  
يوماً سميناً، فكان يوم عيد الإضحى. فخلونا في  
خدري، واحتفلنا كما تحفل العرائس، وعزفنا،  
وغنينا، ورقصنا كالمجانين. وزينت عينيك بالألمد،  
وشفتيك بلون الورد، وخصلات شعرك بحب  
المرجان، وندييك بالتجوم الزهر، وعانتك وعجيزتك  
بالديباج المطرز بالعنبر، وسرتك بروح الصندل. ما  
أروعك!

جاء بالأصاحبي فرشنا رمزا من دمانها المباركة  
على تلك الجفنة العظيمة التي أشبعناها كلها بالطيب  
المختلط بطمي النيل المنقى اللزج. فرقصنا في وسط  
الجفنة رقصة البخارة على الشفينة الشراعية المبحرة.  
وهزنا الإيقاع المتسارع هزاً لذيذاً فاحترنا، وعسنا  
الطيب وعجنا، ورقصنا الطمي وتضممنا. فحف ما كان  
يشدنا إلى التراب، فانقلبنا روحين مشرقيتين شفافتين  
كنسيم الضياح الجديد، وسمونا كالحمام نحو الأعالي  
طليقتين حتى انتشينا!

... وتعبت أنا من الرَّقْص وواصلت أنت. فغنيت  
لك بصوت هزج من الحاني:

يابديع الدَّل والغنج

لك سلطان على المَهَج

إِنَّ بَيْتًا أَنْتَ سَاكِنُهُ

غيرُ مُحتاجٍ إلى الشُّرَج

وجهك المأمولُ حُجَّتُنَا

يوم يأتي النَّاسُ بالحُجَجِ

لا بدّ أتّي حكيت لك جميع تفاصيل وفاة سلطاني  
الملك الصّالح، ولكنّي في الحقيقة لم أخبرك بأنّه قبل  
لفظ نفسه الأخير همس في أذني أمرًا لم يكن أبدًا في  
حسابي.

قال لي: أوصيك يا شجرة الدّر خيرًا بسلطنة مصر  
والشّام، وبأهلها الأمنين. أبعدي عنهم الظلمات  
مهما يكن مأثاقها، نورهم ما قدرت على التنوير.  
سلطنة صلاح الدّين جدّي في عنقك يا شجرة الخير  
والبركة، يا حميرتي. ثمّ سكّت وانقطع.

كتمت وصيّته في طوايا نفسي، وضربت الحجاب  
على وفاته أيّامًا، وأبعدت القريب والبعيد حتّى لا يتفكّر  
أحد إلى مماته. وأنا أوقع طبق أصل توقعه السلطاني  
الشّريف على الأوامر والمراسيم إلى أركان الدّولة  
وأمرأه الجيوش، وأنا أدير دفة السلطنة إلى أن لاح لي  
بريق من الأمل في انتصارنا على الغزاة الإفريج، فأمرت  
بأسر ملكهم لويس وطرده جيوشه من مصر. وقزّيت  
إلّي الأمير عزّ الدّين أيّك، وأشركته في كتمان وفاة  
السلطان. وكيف لا أكنتم وفاته وجيوشنا في حرب؟  
فلو أعلنت عن وفاته لضعفت معنويات جيوشنا.  
لانهزمنا، لا قدر الله! وأنفقّ معه أن يستقدم من الشّام  
ابن السلطان الرّاحل، ذلك المراهق الطّائش المسمّى  
بطوران شاه. وفعلا، ماهي إلّا أيّام معدودات حتّى  
تولّى طوران شاه السلطنة، كلّ ذلك بتدبير منّي ووفاء  
لعهد سلطاني.

أولّ ما بادر طوران شاه به: أطرد الأمراء من  
حواليه ثمّ أدنى منه الجوّاري والغلمان والشّعراء  
المذّاحين الأردباء، وأقصى عنه النّاصحين، ولم  
يأتمر بأوامر أركان الدّولة، وقد حسب أركان الدّولة  
أنّه سيكون صنيعة طيّعة في أيديهم، وفي خدمة  
دنياهم ومصالحهم. ولكنّه تهاون بهم وكسل، وشرب  
الكؤوس المترعة. وقد تخيل ذلك القاصر أنّ الحكم  
خلاعة! لقد قتله الأمراء وأركان الدّولة والأجلاف  
أشنع قتلة على إحدى ضفاف بحر النيل!...

ثمّ جاء دوري...

من عرفني فقد عرفني ومن لم يعرفني فأني أعرفه  
بنفسي:

أنا السلطنة شجرة الدّر ملكة المسلمين والنّصارى  
واليهود والمجوس والصّابئة،

بايعني المماليك أمراء الجيوش المجاهدة في سبيل  
الله سلطنة على تخت مصر والشّام واليمن.

أنا السلطنة الصّالحية ملكة العرب والترك والفرس  
والأكراد والتركمان والخوارزم والأرمن أهالي سلطتي  
العظمى.

أنا ورثت المُلْك - ملكة عن ملكة - منذ الدّهور  
اللّتي تغرق في الدّهر:

بلقيس ملكة سبأ،

كليوباترة ملكة مصر البطّالسة،

زنوبيا ملكة تدمّر والشّام،

سبّ المُلْك أنت الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر  
الله،

ازوي وأسماء ملكتي عدن وتعزّ وصنعاء اليمن،

راضية ملكة الهند والسّند والمغول المسلمين  
والهوثيين والبوذيين،

أنا أم المنصور بالله خليل السلطنة الصّالحية خليفة  
السلطان الملك الصّالح نجم الدّين أيوب وصاحبه،  
وعزيمته، وعضده، وعقله المدبّر، وذراعه المسلّحة  
في وجه التّار والصّليبيين:

هزما الهمج التّار في الشّام،

واستولينا على حصن كيفا الصّليبي المنيع بين ديار  
بكر والأناضول،

وأخذنا الرّها وحرّان،

وحرّنا نصّيب وسنّجار،

ودمرنا قلاع الصليبيين وخربناها عن آخرها،  
واستعدنا دمشق والسويداء،

وتصدّينا بالخيالة الخوارزمية لهجات المغول  
في غرة وأريحا والخليل، وألحقنا الهزائم المنكرة  
بالجيوش الإفريقية في دمياط والمنصورة.

اللهم انصر كلمتك وهي كلمة الحق!

الأيمة والخطباء والوعاظ يبتهلون إلى الله في كل  
يوم جمعة وفي كل عيد وفي كل موسم من أعلى  
المنابر في جميع المساجد والجوامع وفي جميع  
الزوايا والتكايا والمدارس:

اللهم احفظ السلطنة الصالحة ملكة المسلمين  
عصمة الدنيا والدين أم خليل المستغصية صاحبة  
السلطان الملك الصالح.

فيردّد المؤمنون في مشارق السلطنة ومغاريها:  
آمين يا رب العالمين.

- 8 -

عذراً أيها المجلس الكريم، وألف عذر عن التعريف  
بنفسي - فليس هذا من عاداتي - عذراً عن ذكر صفاتي،  
وتعداد ألقابي، والتنبؤ بأعمالي ومشاريحي في عهدي  
السلطاني الملكي. كان لزاماً عليّ أن أذكر نفسي،  
وزنا في انتظار الجلاء ليأخذني بين لحظة وأخرى إلى  
الموت! ... لكنني لا أخشى الموت! ...

لو لم أذكر شيئاً من حياتي فمن ذا الذي سيتذكرني،  
ومن ذا الذي سيصف سيرتي، وسيبين ألقابي، وسيقيم  
أعمالي؟ وإذا ما صادف أن يتذكرني أحد في الزمن  
الآتي فهل سيكون نزيهاً، صادقاً، منصفاً، عدلاً؟  
تري من سيكون؟

ألسنت امرأة؟ ألسنت امرأة قد بلغت إلى أعلى هرم  
السلطنة ثم سقطت سقطاً واحدة نحو التراب؟ ولكن  
كل امرأة - مهما كانت ومهما كانت ومهما تكن -

إنما تُنسب دائماً وأبداً لدى عامة الرجال إلى الشهية،  
وهزال الزأي، وسوء التدبير، والخبث، والمكر -  
أليس كذلك؟ - أغلب ممّا تُنسب إلى صفاء الطهر،  
وعلو الشرف، ورجاحة العقل والحكمة، وقوة  
العزيمة. نادراً ما يتوسّم العامة ولا سيما الخاصة -  
وما أدراك ما الخاصة - الخير في المرأة! لهم عقلية  
الترائب، لهم عقلية العبيد، لهم عقلية السيد والعبد  
المقيد بغير واحد، ومن له عقلية العبيد والسادة  
إنما يحتقر نفسه، ويحتقر أمه، وأخته، وابنته، فضلاً  
عن زوجته وصاحبه! إنهم ليسوا أحراراً بمعنى أنهم  
جهال، لا علاقة لهم بالمعرفة ولا بالعلم، ولو سُؤوا  
عارفين وعلماء ... شكلان! لقد انطقت الإنسانية  
فيهم تماماً ولا نجاة لهم!

أجل إني امرأة! وافتخر بأنّي أنثى ... بلغت قمة  
السلطان والمُلك والسياسة! هذه القمة التي احتلتها  
عشرات الذكور منذ الدهور الأولى واحتكرتها لنفسها  
دون الإناث! بيد أنّ السلطان في الأصل لا جنس  
له، والمُلك لا يُذكر ولا يُؤنث، والسياسة أمر خارج  
الجنس، يتقلب عليها من يشاء من الجنسين. وسيأتي  
عندها إن باشرها رجل أو مارسها امرأة.

من يترقب من امرأة - مثلي - بلغت أوج السلطان  
والمُلك: أن تفعل ما يعجز عنه الرجال من الخوارق  
والعجب المُعجاب لكي يتحوّل التراث تيراً! محال!  
فإنه سيخيب ظنه!

إنني بهيمة سياسية! ولكن لا عصمة لكائن  
من كان! محال! ... مثل سائر البشر أخطئ  
وأصيب.

الشك القاتل يداهمني في غفواتي ويقظاتي، التردّد  
المَرّ يقلقلني يعذبني، الخوف يُبلّج أطراف جسمي،  
عقلي فلا أدري ما أفعل ولا أعرف إلى أين أتجه.  
قلت هذا الكلام وأمثاله يوم كنت على رأس السلطنة،  
وأعيده اليوم ولا حرج! ...

لا عصمة لأحد!

في مجلس الأحد، دون شك. لم يكن شاعراً في الحقيقة بل كان نظاماً يجيد نوع الإخوانيات والتهاني بميلاد الأبناء دون البنات، وتاريخ الوفيات على القبور، وتوقيع قصائد المدح للشعراء الشحاذين. وعلى العكس، كان رابوة للشعر أميناً، صحيح الحفظ رغم سنه العالية.

وهو الذي أهداني كتاباً من تصنيفه «المقاسبات الأدبية والاختلاسات الإنشائية»، ومدحني في ديباجته بما يفوق الوصف. لكنني حاججته فيما ذهب إليه من الآراء، وانتقدتها: المتصلة بصناعة المقامة، وأقارب البلغاء الجوفاء في علم البديع، وما يجوز للشاعر وما لا يجوز له، وضيق بحور الخليل والحقائق رحبية! فكأنني أرهبته! وإذا بلفيف من نقاد الشعر والتثر الجهابذة قد اتبهوا إلي، وتحلقوا حولي كل يوم أحد، وتعضبوا لأرائي. وفتحت لذلك الرأوية، باب مكتبي.

وفي الأسبوع الموالي حاضرت المجلس في شأن أفلاطون وأتباعه ومريديه وشراحه، ثم وقفت عند مشكلة النور وقارنت بينها وبين مشكلة الفيض مثلما تصوّرها المتصوفة المسلمون. عند هذا الحد هبّ نخوي أهل الرأي والنظر والحكمة من تلك الفلول الباقية من مذهب فلاسفة «إخوان الصفاء» و«خلان الوفاء»، فاستصروني على أعدائهم المتكلمين الضيّقين الذين كفروهم، واستباحوا حرّ أفكارهم وصادروها، فلبّيت استغاثتهم. هكذا قامت من جديد سوق محبة الحكمة العربية على ساقها في القاهرة، ودمشق، وصنعاء اليمن، والإسكندرية، وحرّان، وحلب...

كانت أيمناً تلك، حلوة!

ولكن...

...ولكن قالوا: ...إنما هي جارية! فما أبعدنا عن حرائر النساء! ...

بعداً للهموم وهلاكاً! أين شراب الورد يا ناريمان؟ اسقيني، واملني لي الكأس بعد الكأس حتى الفيضان... عليّ أطفئ جمره أحراني! الموسيقى سلوان! قضيت كل ليلة أمس في العزف على السنتور، وأغني وأغني حتى انتشيت، ودخت، وفقدت وعيي. أومازلت تذكرين أغنيتي؟ أغنية الساقى؟ كم مرّة وشوشتها في أذن سلطاني في مخدعه...

ساقى يا ساقى

اسقني من خمره الباقي

واكشف لي عن قيد إطلاقي

آه يا ساقى آه يا ساقى

\*\*\*

افتح لي باب الحان

واسمعي عن طيب الألحان

وارشفني من كأس الملائن

آه يا ساقى يا ساقى

\*\*\*

اكشف لي عنك

في ذاتي وافتح لي دنك

واجعلني يا حبّبي أنسك

آه يا ساقى يا ساقى

\*\*\*

لا يعرف أمري

إلا من يشرب خمري

أحشاؤه تضلّي في جمري

آه يا ساقى يا ساقى

سمعتها لأول مرّة من أحد الشعراء - يخيّل إليّ أنّه الشاعر سليمان بن شرف الكناني الذي كان يتردّد علينا

سمعتهم يتكلمون فيما بينهم خلف الباب :  
...ماهي إلا رقاصة في المواخير، مغتية رخيصة في  
تمارات التصارى! أين هي من السلطان والمُلك  
إذن؟!...

خاطبوني وعيونهم وقحة منهورة : إلزمي بيتك  
يا أمة الله! المرأة لم يخلقها الله لمناقشة الفلاسفة  
الملاحدة في المعقول والعاقل والعقلي والعقلاني،  
لمناظرة الأدباء والتحاة الزنادقة في وظيفة حرف حتى!  
اهتتي بشؤون بعلك وبفراشه، بماكله وبمشربه! وكفى  
الله المؤمنين القتال!!! أنت نعمة على زوجك!

همسوا في قاع الحوانيت ثم هتفوا في الشوارع :  
أهي سلطنة حقاً؟ تريد سلطنة للنساء لإذلال الرجال!  
مملكة للأنثى! ياله من عصر هابط!! يا ويلنا!

من أخطائي الفادحة آتي لم ألتفت إليهم جميعاً،  
فصوّروا موقفى ذاك ضعيفاً، متخاذلاً، انهزامياً.  
فكادوا لي الشر!

بل إنَّ أوَّل أخطائي، لرُبما أولها - أعترف - آتي  
تزوَّجت بعزّ الدين أيُّك التركماني - كان مجرد ضابط  
صف - إثر وفاة زوجي الأوَّل السلطان الملك الصالح  
نجم الدين بشهور قليلة... - كان قاضي القضاة الذي  
كتب عقد الزواج مندهشاً من فعلتي - كان مجرد  
ضابط صف بسيط وأقل من بسيط في جيش الخيالة،  
هذا الذي كان يعيش في الإسطبل السلطاني، لم  
يعرف إلا نادراً ساحة الحرب - تزوّجت به ورضيت،  
وأنا يومئذ سلطنة ملكة المسلمين حتى أقطع السنة  
القبيل والقال في عرضي، وفي سلطنتي الآمنة، وفي  
عهدي الزاهر. فما أقبح رغائبي، وما أعوج تدبيرى،  
وما أنفث قراراتي! ويح الأرامل من مجتمع الذكور!  
الويل والثبور!

الحق آتني لم أكن في أيامي السعيدة أهتم بأصول  
الناس. أوضح موقفى السلطاني: لم أعط أية قيمة  
لهذه المسألة التي رأيتها في غاية الحمافة والتفاهة  
: هذا شريف النسب وهذا وضع الأصل - طز!

- كان مسؤولاً عن الخيول السلطانية العرب، عن  
غسلها وحكّ جلدها وتدليكها، وتزيينها وتعطيرها -  
انتخبَ أركان دولتي وأعضادي وأعوانى ممن تتوفّر  
فيهم شروط الكفاءة المطلوبة - هذا أصيل وهذا  
هجين، هذا غنيّ وهذا فقير - لم يكن هذا الزوج  
من بين من انتخب - لا أدري كيف وصل إلى الرتب  
العسكرية السامية - حقاً، كان يساعدني على تحمّل  
هجوم الدّهر يوم كان السلطان الملك الصالح على  
الفراش يحتضر - أُوْبجده تسلق الواحدة بعد الأخرى  
أم قفز من أسفلها إلى أعلاها بين عشية وضحاها  
عن طريق سلايلم الوصول؟ - صحيح، يعجبني جدّاً  
من يحقق غاية غاياته بجهد، بمفرده، بقوة جأشه،  
بإصراره، بإرادته، بعقله، بصره على اقتحام المكاره  
والضّعاب. يعجبني وزيادة! - لم أسمع السلطان  
الراحل - أنا محظيته الأولى التي تصغي في مخدعه  
حتى إلى صمته في صدره - أنه قرّر في يوم من الأيام  
ترقية هذا ضابط الصف! - لا بدّ أنه أغواني بمساعدته  
إيّاى، وهو يدور حولي كأنه يشتم جسمي كالكلب! -  
...إلى أن وصل - كيف؟ - إلى ما وصل إليه من إمارة  
للجيوش السلطانية الأيوبية. سبحانه الله!

كان يدخل عليّ في خدري - وأنا سلطنة - وأنا  
امرأة - ككلّ النساء - تترقّب زوجها، وهو ملطّخ  
الساقين بالوحل والأوساخ! - هل كان يمشي في طمى  
بحر النيل؟ - لم يتعلّم التنظيف ولا معنى النظافة -  
خيول السلطان كانت دائماً ورائحتها وحشية، لماذا؟ -  
تزوَّجت به ورضيت وأنا على تخت السلطنة! لا بدّ لي  
أن أقول - بل أقرّ بأن أبا المعالي القلانسي قاضي القضاة  
- لا ليس هذا اسمه هو أبو المكارم هبة الله الحلبي فيما  
أتذكّر - اندش لزواجى، ولعلّه استغربه لأنّه لم يقرأ  
حساب الطامعين - الفريين مئى - في الأرملة الباكّة  
على حظّها بالمهر البخس وبالغنيمة الغالية! ولكنّه من  
الأكيد المؤكّد استكره، ودليلي على ذلك صمته الثقيل  
المترجح في صدره، ونظرة فيّ بعينين براقيتين وقحتين  
بعد ما فرغ من تحرير عقد الزواج.

سلطانية محدودة جداً. وإذا به من الغد وبدون علم مني، يسمي نفسه بالملك المعز الصالح مع إضافة اسمه عز الدين أيبك، ولكنه تناسى ذكر أصله التركماني! وليس شعار الدولة، وخرج في موكب من الممالك البحرية المسلحين إلى الناس! يالها من مسخرة! ودارت الدثرة على رأسي!

عندها طلب مني الشقي زوجي أن يتزوج بأخرى... مادام الشرع يسمح له بأن يتزوج بأربع نساء! أعجزني! أفحمني! فكانت الكارثة غير المتوقعة!!! أفهمته بهدوء تام أنه لا يصح أن يدخل عليّ صرة في قصري وأنا سلطنة! لا يجوز أن يطلقني وأنا ملكة المسلمين! لا ينبغي أن تتسلل امرأة إلى سياسيي، وسلطتي، وملكلي، وعروشي بواسطة زواجه بها، أن تتسرب بصفة أو بأخرى... السلطان وحداني، والسياسة وحدانية! فرفض، وكابر، وأصر، وقال: هذه من الحرائر التيبليات، إنها متعة الامتناع في الفراش!... وفعلنا، تزوجها سرّاً ذاك البهلواني الحزين... وبعد أن علمت بما اقتره من إجرام في حقّي دبّرت له مكيدة فقتلته بيدي، فقتله، فقتله فاسترحمت من حماقاته وشناعاته! تلك هي أخطائي. أحمدك اللهم على ما ابتليتني به!

## - 11 -

هذا أمير المؤمنين المستعصم بالله لم يرض بي سلطنة ملكة المسلمين في مصر والشام واليمن. رفضني رفضاً باتاً لا رجوع فيه لأتني امرأة! أهان السفير الذي وجهته إليه، هناك في بغداد، قال له: لم تجدوا إلا هذه الزاقصة في المواخير لتكون سلطنة عليكم يا أشباه الرجال!!!!... أنثى ترأس الذكور؟! هذا من علامات آخر الدنيا...

لا بد أن الشقي زوجي كان على علم - قلبي بأسابيع - بكلام هذا الخليفة العباسي، وإلا لما تهوّر وتجراً عليّ وطلب مني ما لا يطلب! وإلا لما قلب

كأنه كان يقرّني: أبعداً تزوجك السلطان نجم الدين فخر السلاطين وتاج ملوك الأفطار والبحار تزوجين بهذا - حالة الأجلاف - بهذا البليد عديم الحسّ والعقل؟! رأسه من خشب، ورجله كخف الجمل، ودماعه بيضة فاسدة، ومنطقه منطلق البخارة الداعرين، وراثته كلها يعفن السردين، وحديثه حديث الجهال الأشقياء الذين انقضوا على أعلى السلطة بفضل زيد ابن عمهم الحاكم، وبفضل عمرو كبير الوزراء بما أنه ابن بلدتهم!!! أنت يا شجرة الدر لا تستحقين إلا ما سمح به تدبيرك المعوج: خُوطر! أنت آية في الغباوة والغفلة، ولا حول ولا قوة إلا بالله!...

عاشرته سبع سنوات، فلم تثمر تلك السنون بالهناء والسعادة.

أردت تعليمه القراءة والكتابة فأبى أن يتعلّم، وقال: أنا رجل سلاح وحرب ولا تنفعني القراءة ولا الكتابة. درّيته على تحرير الرسائل والأوامر فخرش، وخربق، ومزق الورق وكسر القلم. وقال: هذه خدمة المغلوبين من عباد الله المأجورين!

أغريته بلعبة الشطرنج كما يغري الوالد ولده الصغير، فحفظ أدوارها، لكن بعد مضي ربع ساعة صاح: آه رأسي! لقد أوجعت لي رأسي! أين الطبيب؟

زيت في عينيه لعبة خيال الظل، فاستقدمت من باب اللوق بالقاهرة إلى قصري الفتان الحسن بن محمد بن دنيا الموصلي بباباته، فتفرّج، وانبط، وطرب، فاستزاد، فزدناه، فكاد يخرج من طوره متعة! وصار الشقي زوجي في آخر المطاف يحسب نفسه إحدى شخصيات بابات ابن دنيا! ويتكلّم معي بلغة سوقية أمام الخاصّ العام، فسقط الاحترام بيننا!

متيت نفسي وقلت: لربّما يهتمّ بالسياسة والسلطان، لعل وعسى يتذكّر، ويفهم أمور الدنيا والآخرة... فأشركته في النظر والتدبير في مسائل

وأقلها الناجية الفائزة من الطاعوت لجأت إلى بلاد بحر  
التيل الحنون! بغداد يا مدينة السلام والأمان، أنت  
شاهدة على جرائمه! ماهو مصيره؟! ...

أعلم أنّ الهمج التار يترصّون بالعراق ... لقد  
ألحقّت الهزيمة بهم في الشام يوم كنت مع سلطاني  
الملك الصالح كما ألحقت الهزيمة من بعدهم بالأفرنج  
في بحيرات التيل الشمالية وأسرت لِرؤاوي فرانس ...  
سوف تنقضّ الطيور السوداء على بغداد! هكذا تكهن  
العزّامة والعرافون!

هل من الإنصاف أن يدفع أهل بغداد جرائم  
الخليفة العباسي؟ اللهم شتّت شمله! اللهم مرقّ  
سلطاناه! اللهم دمرّ خلافته وسلالته كما دمرّ سلطاني،  
وملكي، وحياتي، وعرضي، وذكري! إنك لسميع  
مجيب!

يسمع نباح كلاب وحشية تدنو شيئاً فشيئاً ...

تنهار شجرة الدّر الانهيار الأخير ...

على الخلف صوت نهر التيل يهدر هديرًا مريعًا.

[ - انتهت - ]

على رأسي سلاح الممالك البحرية أعواني وثقاني  
وأركان دولتي!

الحقّ أتّي تقرّبت إلى الخليفة، تودّدت إليه،  
تزلّفت، نافقت، داهنت، تسمّيت بأّم خليل السلطنة  
المستعصمية، أليس هذا نفاقاً؟ ألحقت اسمي  
باسمه. هذه مدامته! ماذا يريد أكثر من ذلك؟ بين  
هدايي إليه دينار نموذجي كبير نقشّت عليه صفتي  
السلطانية المنتسبة إلى الخليفة المستعصم! المحتمية  
به وبشرعيته! قبل أن يأتيني جوابه الرافض أمّرات أن  
يذكره الخطاب على جميع منابر السلطنة وأن يدعوا  
له بطول العمر! لأنّه هو شرعية سياستنا. فبرضاه نحن  
سلاطين وملوك وأمراء، وبرفضه نحن لا شيء في  
ضمير الخاصة والعامة!

أعلم أنّه طاغية متجبر، ولكن على من؟ على النساء  
طبعاً، وعلى الضّعفاء، والفقراء، والجهّال، والأيتام،  
والأرامل، والعجائز! شخص جبان. لولا الهالة الدّينية  
التي تحميه لأمرت الجيوش بالدّخول إلى بغداد عنوة  
مثلما فعلت دولة بني بُويه! فهل يستطيع أن يدافع  
عنها؟ لا ولن يستطيع! فلقد حصد أغلب الرّؤوس،



# الدورة الثالثة عشرة لأيّام قرطاج المسرحيّة :

## متابعة وقراءة

كمال العلاري



انطلقت فعاليات الدورة الثالثة عشرة لأيّام قرطاج المسرحية يوم 30 نوفمبر 2007 تحت شعار : "المسرح إرادة الحياة"، تكريسا لثقافة الحياة وتصديا لثقافة الموت التي أصبحت سمة هذا العصر المشحون بالتشدد الايديولوجي والتعصب الديني ورفض الإنصات للآخر... والمسرح حوار وإصغاء وانفتاح على الآخر أو لا يكون..

من هذه المنطلقات وهذه الاختيارات الفكرية أرادت هذه الدورة أن تفتح بابا عريضا على مسرح المستقبل فجاءت جلّ العروض شبّابية تحمل في ملامحها سمة الحوار مع الآخر ونبذ الإقصاء ونشر التسامح، .. وفي هذا السياق قال مدير الدورة محمد إدريس : "هذه الدورة تسجّل نضج التجربة المسرحية وتنوّعها في العالم العربي وفي إفريقيا وانفتاحها على التجارب الغربية الثرية... كما أنّ هذه الأيّام تمثل فضاء تلقت فيه أجيال مختلفة من المبدعين الذين تحدوهم الرغبة في التجديد والتغيير... " ثم ذكر بأنّ تونس ستعيش هذه السنة على إيقاع استشارة مسرحية أذن بها سيادة الرئيس زين العابدين بن علي الذي يولي حرصا خاصا للثقافة والإبداع في تونس التحوّل.

امتدّت هذه الدورة لتسعة أيّام وتمّ اختتامها يوم السبت 8 ديسمبر 2007.

عرفت هذه الدورة الثالثة عشرة إقبالا جماهيريا كبيرا، فغالبا ما كانت القاعات مكتظة واضطرّ الموكبون إلى التزام الوقوف في غالب الأحيان لمتابعة العروض .

## اللقاءات :

ثلاث لقاءات، ميّزت هذه الدورة، القصد منها الافتتاح على الآخر والتعامل بندية بعيدا عن الوصاية أو الأبوية. ومهما كان طول التجربة وتجزئتها لدى البعض وقصر التجربة أوحداها لدى البعض الآخر، فإمكانات التواصل في عصرنا قد قربت المسافات وألغت الحدود ومكنت كل مبدع من إثراء زاده بفضل الاطلاع على تراث الآخر ومخزونه من خلال وسائل الإعلام الحديثة .

اللقاء الأول كان بين الأساتذة المعلمين والتلاميذ المتقبلين.. واللقاء الثاني بين الكتاب. والغاية من هذا اللقاء تكوين ورشات للكتابات الدرامية بين "جنوب جنوب" و"جنوب شمال" .. وقد كان من بين الكتاب الحاضرين والمخرجين المتميّزين : جبرار جيلاس المخرج الفرنسي وسلفاتور لومباردو الكاتب والصحفي المتحوّل بين فرنسا وإيطاليا والعالم العربي عبر عديد الدوريات.. وماركو مارتينللي الكاتب والمخرج المسرحي والأوبرالي الإيطالي. ومندياي اندياي الكاتب والممثل والمكوّن السينغالي. وأندوي لوي بيرتي مخرج ومدير مسرح، مؤسس ومسؤول على عدة مؤسسات مسرحية وجان بيار غانغاني أحد أعمدة المسرح بيوركينافاسو.. وعواطف نعيم كاتبة وممثلة من العراق وعزيز خيّن من العراق أيضا، وأحمد أفومي من الجزائر وعبد الكريم يرشيد من المغرب ورولف همكة كاتب ورئيس إدارة مسرح رور مولهايم بألمانيا. ونادية بن أحمد كاتبة ومخرجة من تونس.. وغيرهم كثير.

اللقاء الثالث كان لقاء الشبكات "جنوب جنوب" و"جنوب شمال" سعيا لتكريس حيوية تنهض بالإبداع المسرحي بين الدول العربية والافريقية والأوروبية تتخطى صعوبات التوزيع ..

## لقاء الأساتذة :

أدار هذا اللقاء الأستاذ علي بلعربي وتولّى التعليق على المداخلات أندري لوي بيريتي واستهل

المسرحي التونسي كمال العلاوي بتحية قال فيها بالخصوص: "يموت أو لا يموت ؟ بفضل الأساتذة الذين نسعد بحضورهم فإن المسرح سيعيش وسيجمعنا في مهرجانات لا تنتهي. فالمسرح ولد في الاحتفال ويتغذى من الاحتفالات وتكمن رسالته النبيلة في اللقاءات والحوار وحب الآخر والتسامح وكما قال دالمير : "العرض المسرحي كان أرقى شهادة على حضارة ما". إذن وبكل ثقة نقول : المسرح لن يموت، ربّما يتوعك وقتيا ولكن هناك دائما أساتذة مثلكم، أنتم حريصون على مداواته. أحبيكم يا من تشيدون المدارس.. انظروا إلى ثمرة تربيتمكم وتعليمكم.. تلاميذ كثيرون أصبحوا الآن أساتذة بفضلكم..."

ثم أعطيت الكلمة للحضور فعبرت عواطف نعيم عن أملها في أن تصل أصوات العراقيين الذين يعيشون حربا عبثية إلى كلّ المشاركين عن طريق المسرح من ناحية وفتح أبواب الحوار وتبادل الآراء والخبرات من ناحية أخرى. وعقب عزيز خيّن قائلا إنّ العراقيين في هذه المرحلة الدقيقة من تاريخهم يريدون ابتكار جسور بينهم وبين مجيى الحياة لأنهم يعيشون على أرض ملغومة ورغم صور الموت والدمار فإنهم يبدعون تماما كالفلسطينيين. يقول خيّن : "بماذا يشعر المسرحي عندما يرى مسرحه مهذما والمسرح هو بيته ؟" وينهي مداخلته بالقول : "ليس هناك جغرافيا للعقل النّير ونحن بشر ونحلم بابتكار الحياة..."

ثم علّق خليل سليمان من مصر بأنّ أحداث 1968 بفرنسا قد أفضت إلى حالة مخاض خلاقة ونحن نعيش الآن حالة رعب، فهل ستفضي إلى ولادة إبداعات جديدة ؟

وعقب الناقد جمال عياد قائلا : "القارات الخمس مليئة بالفواجع ومن الضروري أن نستغل وجودنا في هذا المهرجان لتقديم مقترحات تحدّد من هذه الفواجع..."

سلم الصنهاجي مخرج مسرحي تونسي قال بأنّه

علينا اقتفاء أثر الأساتذة من أمثال العصامي بريتي، فهؤلاء يوجهوننا نحو الدروب السليمة وإن مهمتهم لم تنته بعد، فلا يكفي أنهم يكونون التلاميذ بل من مهامهم أيضا تكوين الجمهور حتى لا يتغيب عن قاعات العروض.

شذى سالم ممثلة وأستاذة جامعية عراقية قالت بأن عنوان هذه الدورة هو "إرادة الحياة" ونحن نريد الحياة وبالرغم من التفجيرات الرهيبة التي تشهدها بغداد فقد وقفنا بشارع المتنبى وقدمنا أعمالا مسرحية.. وأعتبر أن الحركة السياسية لها تأثير على الحركة الفنية.

أما جان بيار غانغاني من بوركينافاسو فقد صرح بأن الذين علمونا المسرح هم الغربيون ولكننا نملك التقاليد.. وقال أيضا: "إن من يحتفظون بعلمهم ليسوا أساتذة ولكن الذين يتقاسمون علمهم أساتذة مرموقون". إن فرقتي قد شهدت مرور (400 تلميذ)، ورغم ذلك فإن مسرحنا العربي والإفريقي متغيب. نحن نتحدث كثيرا عن مسرحنا ولكن هل نراه؟ لماذا لا نأتي إليكم ونأتون إلينا لنرى ونتحدث عن تجارب بعضنا البعض.. "تعالوا لتغزونا بمسرحكم". يجب أن نسبر أغوار خيال الآخر عربيا كان أو إفريقيا حتى نهدم الحدود.

أما جيهان علي من سوريا فقد قالت: "شرقنا المتوسط محاط بتساؤلات عميقة نريد تفجيرها مسرحيا لتخلق خصوصيتنا.. وقالت أيضا: المعلمون فتحوا لنا آفاقا ولكنهم فقدوا دورهم في الحراك الإبداعي.. يجب علينا أن نفهم خصائص الآخر ومعاناته وأدعو إلى عنوان مستقبلي: المسرح ونشر السلام.

أما الفنانة رعدة ماريني فقد عبرت عن اعتزازها بالتجارب المسرحية المغاربية وهي تأتي بهدف الاطلاع على مدى ما وصلت إليه هذه التجارب ولكن على الآخرين أن يطلعوا على التجارب المغرقة في القدم من خلال اللوحات السومرية.. وتساءلت أين المسرح في الفضائيات العربية وحتى الغربية؟ وعبرت عن اعتزازها

بالكلمة التي قالها "غانغاني" والتي أبدى فيها رغبته بالتعرف على المسارح العربية.

ثم علّق بريتي على كل ما قبل متسائلا: "أين الجانب السياسي في المسرح؟" وقال بأن مثل هذه المظاهرات تمكننا من الإنصات إلى أصوات العراقيين.. وذكر المبادرة السودانية في فتح ورشات تحمل شعار "عدوي المفضل" ثم انتقلت إلى "ساراغوس" والمهم هو دوام الاتصال والتواصل.. ففي الفترة التي كان فيها الصراع قائما بين الشرق والغرب زمن الحرب الباردة كانت الرقابة بينهما مشددة بينما تقلصت بعد سقوط جدار برلين. والنتيجة أننا لم نعد قادرين على التحسيس، ف"رب نافعة ضارة".. إذن ما العمل في الظروف الراهنة؟ هناك غموض والتباس..

ثم تحدث عن البيان الذي أصدره أمير الشارقة في اليوم العالمي للمسرح وتفاعلا لدى ذكره لرجلين من رجال المسرح المنسيين "هنري كوبرو وعبد الرحمان كاي" كما تفاعلا لذكره للمسرح الشعبي، فإن تأتي هذه الإشارة على لسان أمير فهذا يعني الكثير. المغزى من كل هذا أن الأساتذة يتركون دوما آثارهم. وقد ذكر "غانغاني" معلمه الأول وهو جان ماري سارو الذي كانت له زيارات عديدة إلى تونس في نهاية الستينات وفي السبعينات ونعرف أن محمد إدريس قد عمل معه في مسرحيات عديدة منها "الاستثناء والقاعدة" لبريست.

ثم عادت المداخلات من جديد وتناول الكلمة عبد المجيد ذقيس فقال: المبدع يولد من اللامكان والمسرح فعل وممارسة قبل أن يكون تنظيرا، وعلمنا سقراط بأن السؤال هو الطريق إلى المعرفة لذلك يجب علينا أن نخرج من هذه المحاورات بأشياء عملية..

أما سعد المغربي المخرج الليبي فقد قال: "إن قتل المعلم من طرف ابنه فإن ابنه يموت أيضا". وقال كذلك: لزاما أن تكون لنا مكانة في العالم عن طريق "اتحاد كوبنهاغن". الكاتب الألماني رولف همكة قال: لنا في ألمانيا مائة وخمسون فرقة قارة وكل فرقة

بإمكانها إنجاز عشرين مسرحية، وكل هذه الفرق لها ميزانية من الدولة، فالمسارح لدينا تقوم بدور تربوي، ومسارحنا تعتمد كثيرا على الألعاب والارتجالات وتقدم إلى الجماهير بأسعار متوازنة لذلك فإن مسألة المعلمين والأساتذة تطرح لدينا بشكل مختلف أي بتكثيف فضاءات التكوين..

المنصف السويسي قال : ليس هناك ثابت فقط بل هناك أيضا المتحول لدى الإنسان الذي ينطلق من الثوابت، فحتى المتحول يصبح فيما بعد ثابتا ولا تتجدد الحياة إلا بالثقافات والثقافات المتداخلة التي تولد وتغير.. فما كنا نسميه القرون الوسطى كان بالنسبة لعالمنا العربي عصر التنوير.. أما الآن فنحن نعيش قروننا الوسطى. إذن المسألة لا تتعلق بقتل الأب وإنما نحن نبحث عن الآخر.. نحن نرنو إلى إسلام الحب والسلام والتفاؤل..

أما عبد الله رضوان فقد صرح بأن موت الأب يعني إما التجاوز أو الإقصاء.. هناك تمرد شديد على المعلم من طرف الشباب ونحن كعلماء ذهينا إلى دولة متخلفة نجد المعلم مسيطرا.

ثم عاد بريتي للتعليق على مجمل ما قيل وبدأ بالقول بأنه في السابق كنا نتساءل هل نحن برشيتون بما فيه الكفاية ؟ لأننا كنا في مواجهة السياسيين. السياسيون الآن قد بنوا مثل متحف "الوفر" بالإمارات العربية.. لماذا لا تخلق مؤسسة ذات خصوصيات عربية.. إنه من العسير أن نجتمع رجال المسرح حول مؤسسة موحدة. كل مسرحي له ذاتيته ولا يمكن أن نتجمع إلا في مستوى التكوين. المدارس في العالم العربي يمكن أن تتطور وتأتي بنتائج إيجابية. ولكن أيضا بإمكان النظام الرسمي أن يقتل. أنا مع قتل الأب لأننا بحاجة إلى التجاوز والمروءة إلى مرحلة أخرى.. ومن الممكن أن يتسبب الأساتذة في تجمد الأجيال القادمة، لأننا لم نعرف كيف نقتل الأب. ففي كل مرحلة نشهد تطورا عنيقا.. في السابق كنا مزعجين مشوشين وحتى إن كنا جاحدين فذاك جزء من محاولة الاستقلال.

خلاصة القول، كان لقاء الأساتذة حميما وتلقائيا والأهم من ذلك أنه سمح بتقويض الحواجز بين مختلف الجنسيات. من هذا المنطلق يمكن اعتبار إدارة المهرجان قد بلغت الهدف المرسوم وأعني مناجاة الآخر والتفاعل معه في منظومة إنسانية يقودها المسرح شعرا إلى المطلق واللامحدود واللامضغوط وتلك طبيعة الفن عموما : التحرر من كل الضوابط.

## لقاء المؤلفين :

إن غاية هذا اللقاء الأساسية هي خلق ورشات كتابة درامية لكتّاب "جنوب جنوب" وأيضا كتاب "جنوب شمال" وذلك لكسر الحواجز والانفتاح على الآخر حتى إن كان الاختلاف قائما على أساس اللغة والجنس والمعتقد والعقائد.

نعلم أنّ المبدعين هم وحدهم القادرون على تجاوز هذه الاختلافات إذا كانت إرادتهم تتجاوز الإرادة السياسية لأن أحلامهم في بناء غد أفضل في عالم أفضل بالإمكان تحقيقها بالتأثير والتحسيس وتطهير النفوس علما أنّ المسرح كان قائما على عملية التطهير (كازيميرسكا).

كان المسرح يصاغ شعرا لأن في الشعر صورا مغايرة لقبح العالم ولأنه يغوص في أعماق الإنسان وأحلامه إلى درجة تحقيق المستحيل..

إنّ هذه المبادرة طيبة ولكن حتى إن كنا واقعيين، هل يمكن تحقيقها أم هناك حواجز تحول دون ذلك ؟ حتما هناك صعوبات يجب تذليلها..

أولا : المعروف أن الكتابة فعل يتم في العزلة. فالكتّاب له خصوصيات في تفكيره وله تجربة مختلفة عن كاتب آخر، وله نظرة للحياة وللإنسان من خلال خصوصيات محيطه وبيئته وله مخزون تراثي من الصعب التخلص من رواسبه لأنّه يصنع شخصيته.. وله افلاذات تأتي من لا وعيه ومن أحلامه نتيجة

عديدة تمخضت عن اقتراح تكوين لجنة تفكير التأم في أولى الجلسات لوضع مقترحات تصبّ جلّها في تجميع مؤلفات جنوبية سوف يتمّ فرزها في الجلسة القادمة التي ستلتئم بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح في 27 مارس 2008.

وهنا لا بدّ من أن نسوق ملحوظة وهي أن عديد المبدعين الغربيين قد كسروا الحدود وتناولوا عديد الإبداعات القديمة لدى الشعوب الأخرى على غرار فيكتور غارثيا الذي أنتج "كلكامش" وقال بريتي بأنّه كان متبجها واتخذ غارثيا قرارا ذات ليلة في تقديمها بالعربية..

كذلك الشأن بالنسبة إلى بيتربروك الذي أبدع في تحويل كتاب "منطلق الطير" لفريد الدين العطار إلى مسرحية كان لها بالغ الأثر في صفوف الصفوة من المثقفين كما حوّل الأسطورة الهندية "ماهاباهراتا" إلى عمل مسرحي مشهود يكاد يكون أهم عمل في هذا القرن. إذن مسألة الكتابة مع الآخر يمكن أن تتمّ من خلال توظيف الأساطير إن استعصى الابتكار..

ملحوظة أخرى نسوقها وهي أننا في عصر الصورة ومتغيرات المسرح كثيرة - الميم والبتوميم والحركات التعبيرية المستنبطة من الرقص (التراثي أو البالي) ويمكن لكاتب الكلمات أن يفك رموز الحركات في مدونة شعرية بالصورة يسعى المخرج مع مثليه إلى تطويرها ركبيا. فالصور الشعرية لا حدود لها إذ هي تتجاوز الجغرافيا، وتعبير الجسد دائم الابتكار والتجدد ولا يخضع لأيّ قانون. وهذا لا يعتبر إقصاء للكاتب لأنّ الكاتب الفذّ هو الذي يتحكم في قلمه ويجبره على الكتابة بكلّ ما أتيح من الأدوات .. الجسد .. الصوت .. الإضاءة وكل المؤثرات الحديثة ..

ملحوظة أخرى في قالب تساؤل : ألا يمكن تطوير نصّ عربي إلى لغة حركية ثلاثم وتتواءم مع "النسو" أو "الكابوكي" وإيقاعات إفريقية يتمّ توظيفها وانسجامها مع النص والصورة ؟ هذه التجارب قد حدثت من قبل

أخلاق آمنه ومجتمعه التي يتوجب احترام الكثير منها وإن كان دوره أحيانا التمرد على بعضها إذ هي تعرقل مسيرة الفرد في زمن متغير .. السؤال إذن كيف يمكن أن يلتقي كاتب من الشمال وكاتب من الجنوب ؟ أو كاتب من الجنوب وآخر من الجنوب أيضا (أي عربي وإفريقي) ؟ كيف يمكن أن تتلاطم نظرتان وحضارتان ولغتان ؟ فحتى اللغة والشعر يخضعان إلى إيقاع مستمد من إيقاع الحياة لكل انتماء ؟

ثانيا : من سيتبع من ؟ يقال إنّ التجربة الدرامية في الغرب أكثر عراقة من كل التجارب الأخرى، ربّما لأن أسسها قد دونت في كتاب أرسطو "فنّ الشعر"، وبقي الكتاب ينسجون على منوالها قرونا خلت .. طبعاً الغرب بترجيسته وكبريائه يفخر بهذا الكسب خاصّة أنّ للمسرح تأثيراً قوياً على المجتمع في "الهنا-الآن" .. فالغربيون يريدون الاحتفاظ بشرعية امتلاكه فهم مصدرون لا موزدون، ومن هذه المنطلقات يأتي التوجّس .. فهل سيخضع كاتب الجنوب إلى وصاية كاتب الشمال ؟ الغرب الذي خضعنا له استعماراً استغلّ قوانا المادية في السابق، ألسنا نخشى على أنفسنا من تبعية ثقافية يجعل كاتبنا يمسك بالقلم ولكن يد الكاتب الغربي هي التي تسيّرنا ؟ والحال أنّ مقولة قتل الأب (المعلم) قد صدرها المفكر الغربي حتى يضمن كل فرد استقلالته، وكل جبل حضوره الفعلي ..

ثالثا : إنّ كتاب الجنوب يعرفون جيّدا كتاب الشمال حتى إنهم ترجموا أعمالهم إلى لغاتهم فأغلبهم "فرنكوفونيون" وأنقلوفونيون " بل اقتبسوا عنهم الكثير وطوّعوا أعمالهم الدرامية وجعلوها تناسب مجتمعاتهم .. كما أنّهم تدارسوها واطلعوا عن كتب على هذه الكتابات، وهي منجزة ركبيا. ودّرّسوا بها تلاميذهم وطلبتهن حتى لكأنهم عاشوا على إيقاع عقارب ساعاتهم. السؤال المطروح : هل اطلع الغربيون على مؤلفات أهل الجنوب ؟ هل تداولوا لغاتنا وترجموا لنا أو اقتبسوا من أعمالنا ؟ كيف يمكن تخطي هذه العوائق لكي نتواصل ونستفيد من بعضنا ؟ أسئلة

ولكنها لم تعرف الاستمرار بسبب الاختلافات السياسية التي تقف أحيانا حجر عثرة في طريق المبدعين .

## لقاء الشبكات :

أراد محمد إدريس مدير الدورة 13 لأيام قرطاج المسرحية .. ، من خلال هذا اللقاء الشمال جنوب والجنوب جنوب أن يقرب التجارب المسرحية الإفريقية والعربية من بعضها . وفي كلمة الافتتاح تعرض إلى تعاون تونس مع سوريا ولبنان ، وعبر عن أمله في وضع مخطط للتعاون المشترك بين مختلف الفرق المسرحية سواء بين جنوب جنوب أو جنوب شمال معتبرا أنّ هذا المشروع لا يتطلب سوى إرادة ملحة من لدن المسرحيين أفارقة كانوا أو عرب لتأسيس هذه الشبكات ..

هذا اللقاء الذي أداره الفنان لسعد بن عبد الله تمّ في إطار تبادل الأفكار وجهات النظر بين المبدعين الذين استضافتهم الدورة سواء من أوروبا أو إفريقيا أو الدول العربية ومن ضمن المقترحات المطروحة : دعم التجارب السابقة ومواصلة .. بعث شبكات للتعاون وتبادل التجارب المسرحية . ووضع شبكة دائمة من شأنها أن تشكل تصوّرا للتعاون بين المؤسسات ويموجها يتمّ تذليل الصعوبات التي تعترض المبدعين الراغبين في توزيع إبداعاتهم المسرحية .

وقد تحدّث المبدعون عن مختلف تجاربهم مع الشبكات السابقة بما فيها من نجاحات إلا أنها كانت حسب رأيهم متقطعة نتيجة العوائق المادية ..

المهمّ أنّ هناك رغبة إفريقية في التعرف على المسرح العربي عموما من طرف " أمبرواز ميا " الذي نوه بمبادرات عز الدين فنون في وضع جسور تعاون لا في مستوى العروض فقط بل حتى في مستوى التريضات . وكذلك البوركييني " غانغاني " الذي فسر غياب العروض بسبب غياب الدعم المادي للمهرجانات الإفريقية عموما وأنّ قرب الدول العربية

من أوروبا جعلها تتواجد في الشمال أكثر من تواجدها في الجنوب . بينما اقترح الأوروبيون تكثيف توزيع عروض الجنوب بأوروبا وتوزيع الأعمال الأوروبية بالجنوب .

## تكريم جاك لوكوك :

من ضمن الحاضرين في هذه الدورة السيدة " فاي لوكوك " وهي زوجة الأستاذ الكبير " جاك لوكوك " الراحل الذي تتلمذ على يديه عدد كبير من المسرحيين ومن بينهم الفنان محمد إدريس والفنان فتحى العكاري من تونس ..

جاك لوكوك أعطى نفسا جديدا لفن الايماء (ميم) وبتميم وحرركات تعبيرية) وقد كان هذا الفن يلامس الحلم والتهويمات الشعرية والسباحة في فضاءات بعيدة عن الجاذبية . إلا أنّ لوكوك قد قرّبها إلى الناس . فبالرغم من الصّمت الذي يميزها فإن ضجيج العالم وقسوته ينطبعان في حركاته : الازدحام ، الاستهلاك ، الآلية ، اللامبالاة .. العبث ، كلّ ما يتسم به عالم اليوم من تراجيدي وساخر ..

تفصّل إدارة المهرجان بتكريم هذا الرجل ذي الحجم الكبير فهو من المعلمين الكبار وتلاميذه هم الآن من الأساتذة المرموقين وهم يدرسون في عدة مناطق من العالم . ومدرسة لوكوك مازالت قائمة ..

## تكريم محمود درويش : تكريم للشعر

تكريم الشعر هو تكريم للمسرح .. فالمسرح قد ولّده الشعر وسما به في أعالي " الأولمب " باليونان حيث كبرياء الآلهة المتحكممة في الخصب والجذب ، في الحب والحقد ، في المدّ والجزر ، في الجمال والقيح .. المسرح صورة موهلة في عمق الإنسان الخاضع والمتمرّد ، القانع والثائر وقد تمثلت صورته صورة آلهته التي أراد لها " نيشة " أن تغرب ليحلّ الإنسان محلها في منظومة التراجيديات حيث " بروميثيوس "

## الأفارقة :

جان بيار غانغاني من بوركينافاسو  
بدرا ساك من السنغال

## العالم العربي :

سلم الحجاج من سوريا  
حسام تحسين بك من سوريا  
جيانا عيد من سوريا  
رغدة الشعراني من سوريا  
صلاح الأصم من العراق  
شذى سالم من العراق  
أزادوي سامويل أرتين من العراق  
جمال موسى من العراق  
نضال الأشقر من لبنان  
وندلة الأسمر من لبنان  
عبد الكريم برشيد من المغرب

محمد بن قطاف من الجزائر

صونيا من الجزائر  
منصور فياش من ليبيا  
فرج بوفاخرة من ليبيا  
أحمد إسماعيل من مصر  
خالد سليمان من مصر  
رهام عبد الرازق من مصر  
أحمد المغربي من الأردن  
مجد القصص من الأردن

## من آسيا :

أوميواكا من اليابان

سارق النار يحزّر الإنسان ويموت كل يوم ثمّ يحيا من جديد وهو في قيوده.. الإنسان أمام قوى الظلم والقمع دائم التصدّي والمواجهة لأنّ الشعر قد نفخ في ضعفه التمرد، كلّكأمش أو الإلياذة والأوديسة، نشيد الإنشاد أو نشيد الصحراء لصعلوك البريّة.. الماهابا هراتا أو السيرة الهلالية.. كلّ هذه القصائد هي أسس العملية المسرحية وليس أدلّ على ذلك من تلك الجداريّة الرائعة التي تحوّلت إلى نشيد تراجيدي عصري يتمّاهي في الفضاء اللامحدود الذي هو الركح.. إنّ النفس الميتافيزيقي للجداريّة ينسحب على أيّ نشيد خلّده الدهر لأنّه يتّسم بالصدق ويتهلّ بالأمّ.

إنّ تكريم محمود درويش ليس اعتباطيا كما يظنّ البعض إذا أعدنا المياه إلى مجاريها ونهلنا من المنابع، فمتنع المسرح كان الشعر وقوة العرب في عكاظياتها.. فلنمسرّح الشعر وسوف يكون إنساننا العربيّ في بحوره يسبح كما سبح في عرض الجداريات ولم تعقه اللغة الضائعة على حدّ زعم بعضهم.

## تكريم المسرحيين :

بالباخرة قرطاج تمّ تكريم عدد كبير من المسرحيين الذين خلّفوا بصمات لها تأثيرها في الحركة المسرحية عموما.. تمّ ذلك بحضور معلّم "النسو" الكبير "أوميواكا" الذي جاء ليسهم في تكوين ثلّة من الشبان في فنّ ألهم عديد المسرحيين الكبار. وبحضور الشاعر محمود درويش.

أما المكرّمون من أوروبا وإفريقيا والعالم العربي ومن تونس فهم على التوالي :

## الأوروبيون :

جيرار جيلاس من فرنسا  
سالفاتور لمباردو من فرنسا  
فاي لوكوك من فرنسا  
أندري لوي بريتي من فرنسا  
عادل كارانوف من بلغاريا

من تونس :

عز الدين المدني

علي اللواتي

لمين النهدي

رؤوف بن عمر

كمال العلاوي

حمادي بن عثمان

محسن بن عبد الله

جميل الجودي

ليلى طوبال

صباح بوزويطة

نادية بن أحمد

لسعد بن عبد الله

صلاح مصدق

حمادي المزي

نضال فيقة

صابر الحامي

بشير الغرياني

جمال ساسي

زهيرة بن عمّار

سليم الصنهاجي

## الورشات التكوينية : مسرح "النّو" :

شبان من تونس ومن سوريا ومن ليبيا ومن المغرب بين مجموعة جاءتنا خصيصا من اليابان والفلبين ومعهم تقليد مسرحي أبهر الأمم الأخرى برقيّ صورته ورشاقته حركته .. هذا الفنّ الذي تناقلوه عبر القرون ولم يفقد من بريقه وخالص مادّته .. يقود هذه المجموعة أستاذ نابغ المنب "ناووهيكو أوميواكا" سليل عائلة عريقة في مجال الفنّ "النّو" تمتد إلى 600 سنة ..

هذا المبدع بدأ تدريباته منذ سنّ الثالثة وهو لا يزال زهرة ملثقة في أكمائها وعندما بلغ التسع سنوات فتفتحت كليا وأصبح التلميذ معلّما لا يشق له غبار ..

وفنّ "النّو" يشحذ همّة الممثل في البحث عن ذاته وعن قدراته والتحكم في حركات جسده والغوص في أعماق طاقته وإمكاناته وفنّ "النّو" يكسر كل القوالب الجاهزة ويذهب بالممثل بعيدا في الرمزية والرمزية وليدة الخيال الخصب ..

"النّو" يمكن أن يكون شعرا شبيها "بالهايكو" ولكنه يكتب بالجسد ويدوّن داخل الروح .. فنّ "النّو" أوحى للكثيرين من المبدعين من أمثال بريشت ومايرهول و غروتوفسكي وجولييان باك وجوديت مالينا وأبهر وسحر جيشا وطئت أقدام نبغائه، لذلك أصبح مطلوبا ولعلّ هذه الدورة قد تفتح نافذة على جمالية أخرى تثرى التجربة العربية والإفريقية في مستقبل الأيام .. لأن فنّ "النّو" ذو طابع ميتافيزيقي يستحضر الأرواح في حركات موزونة تحمل دلالات إنسانية تنتقل من عالم الروح إلى حسّ الجسد في ازدواجيّة ترفع الإنسان من عالم الابتذال إلى تخوم الرّيائيّة.

أما ترقيص فنّ السرك الذي التأم ببادرة من مدرستي فنون السرك بتونس وفرنسا وأسفر عن عرض فرجوي قصير أعطى فكرة حيّة عن مدى استيعاب الطلبة التونسيين لمختلف الفنون مهما كانت صعبة.

أن نكتسب تجربة في فنّ السرك فالمسألة ضرورية لأن المسرح بالخصوص يتغذى من كل الفنون ثم يعطي لكلّ هذه الفنون رونقا آخر بحكم ما في باطن المسرح من مطارحات، لها عمق إنساني يبعثنا عن الشكلائية المجانية.

## العروض المسرحية بالأرقام :

شهدت هذه الدورة 61 عرضا موزعة بفضاءات مربّع الفن بالتاترو .. مسرح الفن بدار بن عبد الله .. المونديال .. المركز الثقافي الجامعي حسين بوزيان



دار الثقافة ابن رشيق .. نجمة الشمال .. الحمراء ..  
الفن الرابع .. التياترو والمسرح البلدي ..

وقد شهدنا (25) عرضا تونسيا و (12) عرضا عربيا  
و(2) عروض إفريقية و (6) عروض أجنبية.

والملاحظ أنَّ العروض المعادة هي التي أتننا من  
الخارج عموما حتى يتمكن أكبر عدد ممكن من  
الجمهور من الاستفادة ..

وفي اليوم الواحد بلغ عدد العروض بين الستة  
والعشرة عروض ..

### تسليط الضوء على بعض عروض الدّورة :

إنَّ أغلب العروض التي قدّمت في هذه الدورة  
شبابية وتتركنا فينا انطبعا أوليا أنَّ مسرح الغد بدأت  
تظهر ملامحه، فهو مسرح لا يتركز على النص بدرجة  
أولى (إلا فيما قلّ ونذر) وإنما على فكرة تستجيب  
لموقف من قضية ما، يقع تطارحها بمشاهد درامية  
للجسد فيها التصيب الأوفر في التعبير وللصورة مجال  
هامّ للتحديث والتعبير عن الأنبي والمحيّر من المضامين  
الحارقة والمحفزة للهمم . وهذه بعض النماذج :

### شو- كولا : (من سوريا ) من إخراج رغبة الشعراي :

المسرحية " بانوراما " على مشاغل الشباب من  
خلال لقاء جمعهم بمناسبة عرض أزياء، إذن نحن إزاء  
حدث عصري والقضايا المطروحة أزلية .. الحياة ..  
الموت .. الفنّ وهو القاسم المشترك الذي يجمع  
بينهم .. الحب .. المسرحية لا تعتمد على أحداثه وإنما  
سير ذاتية، الرابط بينها الخلفية السينمائية المستخدمة في  
الحاضر (هنا - الآن ) على الركح، فالكاميرا تتجول  
في كواليس وأروقة المسرح لكأنّ هموم الشخصيات  
ترتجم هموم المتفرجين الشبان .. وظيفة الشاشة ونقل  
المشاهد من خارج الركح لنها داخل الركح تقنية حديثة  
ربّما تفيد في مستقبل الأيام لو توظف في سياق درامي

موحد، فحتى في السينما المطلوب دوما هو حبكة البناء  
الدرامي وإحكام عامل الصراع بين الشخصيات ..

### كول واسكت : (من فرنسا)

حيرة البحث عن الذات وعن الهوية عندما نكون  
من أصل مغربي ونعيش على أرض الغير .. وعندما  
تحمك ذاكرتك إلى عالمك القديم المتحجر الذي لا  
يسمح لك بالكلام فالسلطة الأبوية تعتبرك كالحوان "   
تأكل في صمت " .. ولكن هل في الاغتراب حل ؟  
تلك مشكلة البتتين المغربيتين في مسرحية " كول  
واسكت " كيف يمكن المصالحة بين ثقافتين .. بين  
نظرتين للحياة ؟ وربّما يكمن الجواب في وسائل  
التعبير المستخدمة، الغناء والرقص والألعاب البهلوانية  
الموظفة لتقول بأنّ الفنون تحرّر العقول والأجساد من  
كل برائن التشدّد والتعصب، وأنت تكون هنا أو هناك  
فالأهم هو أن تكون أنت ..

المسرحية رغم ما تطرحه من قضايا جادة فقد مرت  
إلى المستقبلين بخفة ورشاقة وجمالية قوامها قدرة الجسد  
على التليغ وتطويع النص إلى مرونة الحركة في تناسق  
يلو بسطا للعين ولكنّ بلوغ هذا المستوى من الجودة  
يتطلب الجهد لمن يعرف خفايا الابداع الدرامي .

### حلم في بغداد : (العراق) إخراج أنس عبد الصمد

فرقة المستحيل ولّدتها الظروف القاسية التي تعيشها  
العراق منذ سنوات. الأجساد تموت في بغداد يوميا  
ووسائل الإعلام المكتوبة والمنطوقة والصور التلفزية  
تنفث الموت .. أمّا المبدع المسرحي فبإمكانه أن يعبر  
بالجسد عن قيمة الإنسان الذي يذبح مجانيا في حرب  
عشبية تمرّق القلوب .. الفرقة لم تركز على نصّ  
منطوق بل صوّرت عشبة هذه المجازر بصور جسدية  
تترابط حيناً وتتنافر أحيانا كما في الحلم ..

" حلم في بغداد " تشهد في مستويين اثنين :  
مستوى ظاهري فيه اعتماد على حدة الحركات التي

الباس، فاللباس عبّر أيضا عن تحوّل الشخصيات وكذلك المؤثرات الصوتية التي لعبت دورا مهما.

### نساء لوركا : (من العراق) إخراج عزيز خيّون

اشتغلت الفنانة عواطف نعيم على نصوص لوركا، هذا الشاعر العملاق الذي جسّد التمرد في هذا الكائن الذي يصنع الحياة وأعنى المرأة.. إنّ ما تخشاه المرأة دوما هو العقم.. والعقم يسببه الضغط. فالمرأة لا تريد أن تضع مولودا في السجن.. والمرأة لا تحبّ الزواج من رجل مقموع لا يقاوم جلاده.. يرما، أدبلا، ماريانا، برناردا.. هنّ صور للمرأة الراقية في التحرر.. فالمرأة الخاضعة المطيعة كالأرض المجذبة.. وقد استطاعت عواطف نعيم أن تجمع هؤلاء النسوة المتمردات تحت سلطة الأم برناردا رمز القمع والهيمنة.

و وضعت المسرحية سؤالا حارقا.. ما هو مصير المرأة إن كان الرجل عقيما ؟.. سؤال وجودي يترجم وضع العراق في الراهن حيث انصرف الرجال إلى الحرب والقتل والاغتيل والدمار.. للمرأة إذن دور فاعل في هذا الوضع تماما كما تبّه إلى ذلك أرسطوفان في مسرحياته التي تحتلّ فيها المرأة مكان الصدارة على غرار "ليزسترا" أو "براكساغورا".

"نساء لوركا" تلفت الانتباه من ناحية المضمون ولكنها من ناحية الشكل لم تتعدّ الأداء الكلاسيكي في إطار ركي تقليدي لا يلعب فيه الصراع سينوغرافيا إلا بمزج اللون الأسود في مواجهة مع الأبيض.

### لغة الأمهات : (من الجزائر) للمخرجة صونيا

إننا إزاء نصّ واضح المعالم محكم البناء بليغ في رسالته للإنسانية في هذه الظروف العصيبة التي تعيشها الأمة العربية نتيجة الإرهاب والحرب على الإرهاب.. تصوروا أمّا يعقل ابنها بتهمة إرهابي.. تصوروا أمّا أمريكية يختطف ابنها ليستخدم في تبادل مع الإين المعتقل. وتصوروا أن للشباب الأمريكي أخا مسؤولا

تقل حدة الواقع في بغداد بتعابير كالصورة السينمائية التي تتجمّد لتؤكد مأساوية الموقف أو المشهد.. والمستوى الباطني أي أنّنا كشاهدين نتجاوز الصورة التي نراها وندخل في مرحلة اللاوعي، نتجاوز بدورها الممنوع والمحرم نتيجة الفوضى.. ففي الحرب تنتفي القوانين وتنداس القيم ولا يبقى سوى الحلم.

"حلم في بغداد" تذكرني بـ"الها بينغ" Happening الأمريكي وهو مسرح استغرازي يترك في المتفرج الإحساس بالمرارة في حقارة أفعاله.. هو مسرح يحاسب الضمائر النائمة إزاء ما يحدث من مأس..

### ساعة ونصف بعدي أنا : (من تونس) إخراج نضال قتيقة

العلاقات البشرية سجال كالحرب الضعيف فيها يبرز بؤسه ويظهر خضوعه للقويّ ويفتعل النسيان وجهله بالآخر في انتظار ترويضه بكل أساليب السذاجة والنفاق والتلاعب ويبقى الخيط الفاصل بين ما كان وما سيكون هو "الغفلة" التي مصدرها "الاطمئنان". فالآخر قد ظهر مسالما وغير مؤدّ لذلك نفتح له الأبواب ونعطيه الأمان.. وإذا اتسعت المساحة بالنسبة إليه فوجد متنفسا يشدّ عودته، وفي المقابل يصاب خصمه بالنسيان.. تلك الغفلة الساحقة.. وها هو المستكين يصبح مكمنا للخطر وها هو القويّ يتحول إلى كائن ضعيف.. هذا يسرق من ذاك هويته.. الكاتبة والمخرجة الشابة نضال قتيقة وضعت أفكارها الفلسفية حول نزوع الإنسان إلى التملك والتسلط بأسلوب طريف، الحوار فيه خفيف يتجاوز خشية.. وانطلاقا من سينوغرافيا تعتمد الأبواب التي لا تفتح إلا لتقلّل في حينها.. فالداخلي لا يفسح مجالا للخارجي لأنّ الحذر هو سمة الإنسان في هذا العصر. وعندما أصبحت الأبواب مفتوحة وقع المحظور وانقلبت الأدوار.

وقد تميّز أداء الممثلين بالبساطة والدقة والحضور القوي واستطاعا لوحدهما ملء الفضاء بواسطة تغيرات طفيفة في

جدارية محمود درويش : (من فلسطين)

وكانني قدمت قبل الآن

أعرف هذه الرؤيا وأعرف أنتني

أمضى إلى ما لست أعرف

ربما مازلت حيا في مكان ما وأعرف ما أريد

سأصير يوما ما أريد

[ محمود درويش ]

إن روعة هذه الجدارية تكمن في قدرة هذا الشاعر  
الفذ على إعطاء الكلمات نفسا دراميا يغري أي مسرحي  
بتناولها ركحيا، فما بالك بالمرحيين الفلسطينيين  
الذين يعيشون القصيد من الداخل.. إن صورة المرأة  
التي تحمل أرضها على ظهرها بما فيها من سنابل  
وقبور تغني عن كل مشهد للموت والولادة في أي  
قصيدة قرأناه إلا ما قل ونذر في هذه الدنيا..

مثلون بارعون عرفوا كيف يشبعون نهمنا إلى  
الشعر العربي الجيد وبأداء موجه بإحساس نفاذ إلى  
الأخر وفي صورة من السهل الممتنع لتراجيديا تقطع  
مع المرعب جدا، لأن المرعب لم يعد مرعبا في أيامنا  
هذه. لذلك كان الأفضل أن يبقى هذا الشعر الدرامي  
في حجمه الذي يماثل حجم "نشيد الإنشاد" أو ملاحم  
الميلاد والموت في قصائد العمالقة..

ويرفض إطلاق سراح الإرهابي المزعوم لأن الأمريكان  
لا يضعفون أمام المساومة.. أم عربية وأم أمريكية  
تعيشان مأساة رهيبة، كل منهما تحب إنها بغض النظر  
عن الحرب القائمة ومصالح الحكومات، فالأمومة  
لا تهتم لمزايدات السياسة. وتأتي أم العربي إلى أم  
الأمريكي للمطالبة بسراح ابنها مقابل سراح ابن الأم  
الأمريكية وتعجز الثانية في اقناع ابنها المسؤول ويحدث  
المحظور إذ يعدم ابن الأم العربية وتقع الأم الأمريكية  
في دوامة الخوف على مصير ابنها، ولكن الأم العربية  
تفاجئها عندما تقول: "لا أريد أن أسبب لك الآلام التي  
أحس بها لفقد ابني.. فأنا أم أفهم لغة الأمهات..  
لذلك سأعيد لك ابنك واعتبر ابني من الشهداء".

"لغة الأمهات" ترجمت مشاغل الأمة العربية  
في هذا الظرف الدقيق الذي اختلطت فيه مفاهيم  
المقاومة مع مفاهيم الإرهاب. الشكل المسرحي الذي  
تناولته صونيا المخرجة، اعتمد بالخصوص على أداء  
الممثلين فالمسألة متعلقة بتبليغ الآلام والمخاوف إلى  
الجمهور المتتبع بصدق.. وقد وصل ذلك وأثر كثيرا  
في المتقبلين رغم محدودية العناصر السينوغرافية وقد  
ركزتها بالخصوص على اللون الأحمر والمقصود به  
وفرة الدماء المهدورة عبثا.. فصورة الأم العربية وهي  
تجر قماشا أحمر في لون الدم على المساحة الركحية  
قد بلغت المقصود.